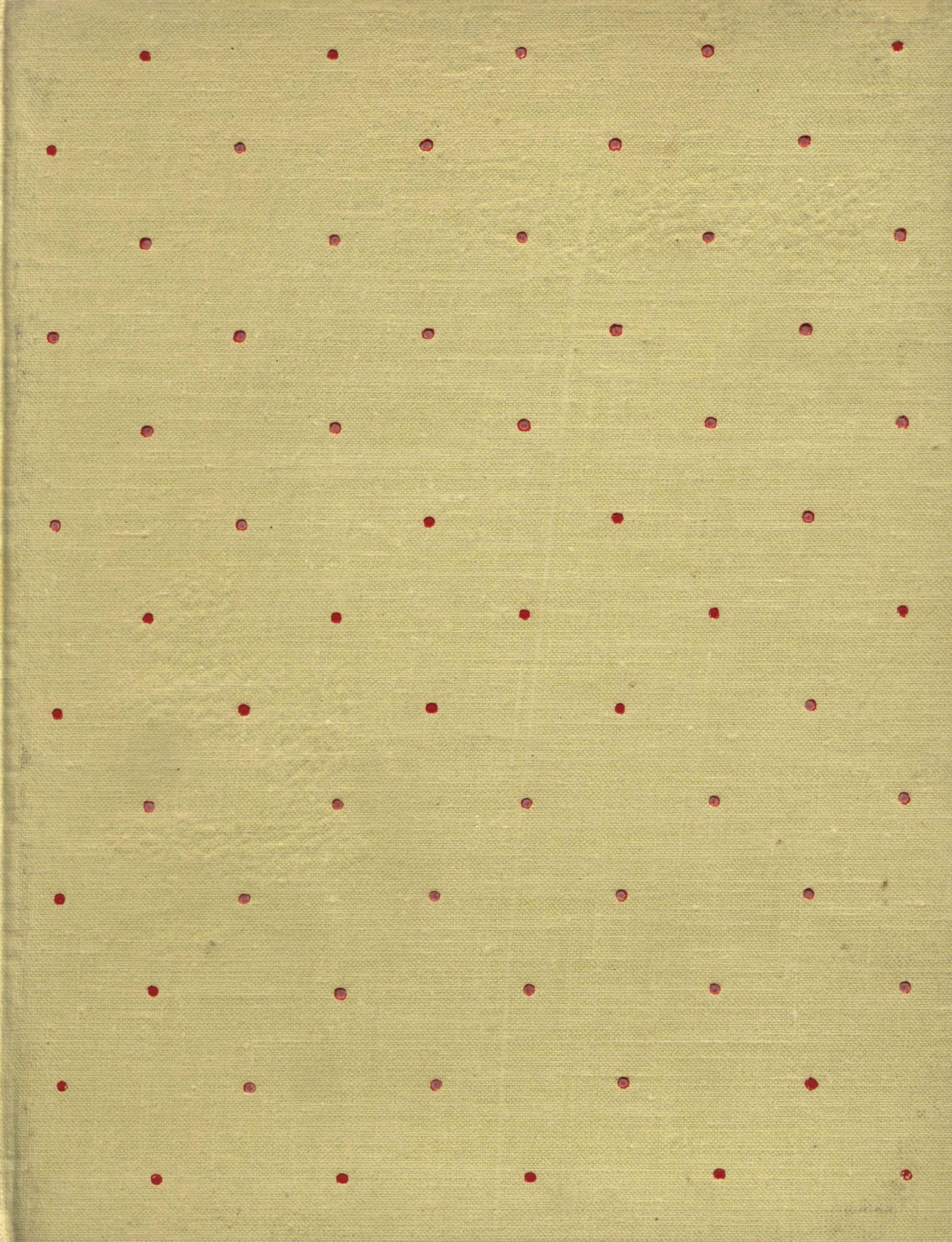


Александр Яковлевич ГОЛОВИН

Встречи и впечатления

Письма

Воспоминания о Головине

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Ленинград · Москва
1960

Составление и комментарии
А. Г. МОВШЕНСОНА

Вступительная статья
Ф. Я. СЫРКИНОЙ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Своеобразное, яркое, жизнелюбивое творчество замечательного художника Александра Яковлевича Головина по праву пользуется широчайшим признанием. Русское театрально-декорационное искусство обязано Головину оформлением многих спектаклей, отличавшимся невиданной ранее цельностью, образностью, художественностью.

Головин неизменно был соавтором замысла и сценического решения спектакля, продуманного им до мельчайших деталей, включая и грим актеров и бутафорию.

На протяжении многих лет являясь главным художником императорских театров, Головин не только создавал обладающие высокой художественной ценностью эскизы декораций, но и сам всегда участвовал в исполнении этих декораций.

Талантливый колорист, знаток исторических стилей, тонко проникающий в дух любой эпохи, Головин был высоко артистичен во всех областях искусства. Блестящий художник театра, он ярко проявил себя также в области портрета и пейзажа, создав и здесь непреходящие ценности.

Посвященный Головину сборник включает три основных раздела: воспоминания самого художника, его письма и воспоминания о нем. Приложенный список его театральных, живописных и графических работ позволит оценить масштабы его разностороннего дарования, поистине поразительные трудоспособность и энергию.

Воспоминания А. Я. Головина «Встречи и впечатления», впервые опубликованные в 1940 году под редакцией Э. Ф. Голлербаха, ныне печатаются полностью по машинописному экземпляру рукописи, хранящемуся в рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Эпистолярное наследие Головина сравнительно невелико. Оно состоит в основном из кратких писем-записок. Но даже эти письма

представляют большой интерес, так как позволяют восстановить круг творческих связей художника и узнать ряд штрихов, существенных и в биографическом отношении, и с точки зрения историко-театральной. В комментариях к письмам публикуются или воспроизводятся некоторые документы, освещающие совместную работу режиссера и художника, — среди них присланная Головину экспликация В. Э. Мейерхольда к его постановке «Дон-Жуан» Мольера и письма К. С. Станиславского, содержащие ряд соображений относительно оформления спектакля «Женитьба Фигаро».

Составляющие особый раздел воспоминания о Головине по большей части написаны художниками, исполнителями его творческих замыслов, или актерами, которые часто встречались с ним в процессе подготовки оформляемых им спектаклей. Все они сохранили благодарную память о Головине, замечательном мастере и человеке, чье насыщенное и самозабвенное творчество может служить примером новым поколениям художников и артистов.

Не случайно народная артистка РСФСР Е. И. Тиме заканчивает свои воспоминания о Головине словами: «Всякий, кто соприкасался с ним, может считать себя счастливым и обогащенным на всю свою творческую жизнь», — а среди них немало таких, кто составляет гордость советского искусства.

АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВИЧ ГОЛОВИН

В русском театрально-декорационном искусстве первая четверть XX столетия — время стремительного развития, значительных событий. К началу 1900-х годов отечественная школа театральной декорации окрепла и испытывала небывалый подъем. Широкое признание получило творчество замечательных художников Мамонтовской оперы. Влияние этих мастеров распространилось даже на косные казенные сцены Москвы и Петербурга. В новаторских исканиях молодого Московского Художественного театра важную роль сыграл Симов — «родоначальник нового типа сценических художников» * — сорежиссеров спектакля. В 1906 г., в первую поездку Московского Художественного театра за границу, и в 1910-е годы, в пору зарубежных триумфов дягилевских антреприз, русское театрально-декорационное искусство завоевало мировую славу.

За четверть века сначала русские, а затем советские театры ощутили колоссальный прилив художественных сил, испытали разнообразные и плодотворные влияния многих выдающихся мастеров изобразительного искусства, среди которых блистают имена Поленова и К. Коровина, Ап. Васнецова и Симова, Юона и Федоровского, Бакста и Бенуа, Кустодиева и Лансере.

В их числе был и Александр Головин. Даже в плеяде столь ярких дарований он выступает как один из самых выдающихся художников театра. Головин обладал самобытным талантом, блестящим мастерством. Он был в полном смысле слова главным художником, многие годы определявшим направление декорационного искусства петербургских императорских сцен.

Головин находился в самой гуще событий театрального Петербурга 1900—1910-х годов, продолжал работать в петроградских театрах в первые послереволюционные годы, на склоне лет создал оформление к двум спектаклям МХАТа. Его знаменитые декорации к «Маскараду», погибшие в Великую Отечественную войну, хорошо знал советский зритель.

---

* К. С. Станиславский. Предисловие к мемуарам В. А. Симова (рукопись). Музей Художественного театра, № 5131/113, 114, л. 2.

Особенно значительную роль сыграл Головин в русском и советском театрально-декорационном искусстве как деятельный защитник высокой профессиональной культуры, враг рутины и ремесленничества, едва ли не первый на казенных сценах сторонник союза художника и режиссера. Не случайно один из ведущих художников советского театра В. Дмитриев назвал его «отцом современного театрально-декорационного искусства». *

На протяжении тридцати лет творчество Головина последовательно связано со всеми наиболее значительными явлениями театральной жизни. Его путь начался в Мамонтовском кружке и завершился в Московском Художественном театре. Именно Головин был среди тех «мамонтовцев», которые возглавили и реформировали декорационное искусство казенных сцен. Он был участником дягилевских антреприз. Учился у Поленова, сотрудничал с Коровиным. Создавал спектакли в содружестве с Мейерхольдом, а потом со Станиславским.

Его имя неотделимо от сделавшихся классическими постановок опер «Псковитянка», «Кармен», «Орфей и Эвридика», драматических спектаклей «Дон-Жуан», «Маскарад», «Безумный день, или Женитьба Фигаро» и ряда других.

Испытанные временем, многие из его театральных работ не только стали предметом изучения и обогащают экспозиции крупнейших музеев страны. Они легли в основу лучших традиций советского декорационного искусства и до сих пор служат веским аргументом в спорах о мастерстве, о самостоятельной художественной значимости театрального эскиза.

В разное время работы Головина оценивались по-разному, вызывали и негодование и восторги. Его не всегда принимали сразу. Он не тотчас покорил театральную публику, убедил критиков, нашел контакт с актерами, привыкшими к иной манере театральной живописи, наладил работу монтировочных цехов и постановочной части. На это ушла вся жизнь, полная неустанного труда.

Он был слишком своеобразен во всем — в театре, в станковой живописи, в понимании драматургии, толковании образов, чтобы не вызывать споров. Поэтому в суждениях о Головине расходились даже критики «Мира искусства» — объединения, в котором он сам состоял. В 1904 г. Александр Бенуа в «Истории живописи», высоко оценивая дарование Головина, заявлял, однако, что не верит в его будущее. Станковые работы Головина он аттестует, как дилетантские, об эскизах декораций упоминает вскользь и несколько пренебрежительно. Выводы Бенуа пессимистичны: «От Головина останется весьма мало: кое-какие эскизы, две-три картины, несколько портретов; все это отмечено подлинной художественностью, красочным блеском и тонким чутьем, но и это немногое — только намеки, только обещания, сдержать которые едва ли Головин захочет». И это сказано об авторе декораций к «Ледяному дому», «Псковитянке», «Волшебному зеркалу»! В явно пристрастном суждении Бенуа, несомненно, сказалась его личная неприязнь к Головину, возникшая на почве их творческих разногласий.

---

* В. Дмитриев. Декорации Головина. «Советское искусство», 1945, 23 июля.

О «недолговечности современного художества в театре» тогда много говорили, писали, полемизировали. И, конечно, затрагивали имя Головина. А он тем временем создал оформление к нескольким пьесам Ибсена, «Дон-Жуану» Мольера, к операм «Кармен», «Борис Годунов», «Орфей и Эвридика». Следуя одно за другим, его выступления в театре носили программный характер. Художник завоевывал новые позиции. Пессимистические прогнозы Бенуа не оправдались.

В 1913 г. в журнале «Аполлон» была помещена большая статья С. Маковского. В ней впервые приводились биографические сведения о Головине и давалась высокая оценка его самым значительным работам. Но и на этот раз художника не принимали безоговорочно. Его обвиняли в тяжком для театрального декоратора грехе — «станковизме», в том, что его декорациям недостает «монументальной композиции», что его декорации не что иное, как станковая картина, увеличенная во много раз. Эта точка зрения была подхвачена критикой и получила отпор лишь в 1917 г. в том же журнале «Аполлон» в статье В. Соловьева «Головин как театральный мастер».

К тому времени Головин практически полностью опроверг обвинение в «нетеатральности» его работ. Отвечая оппонентам художника, Соловьев с полным основанием ссылался на спектакли, световую партитуру, костюмы, сопоставлял эскизы с декорациями, написанными самим Головиным. Правда, и тогда автор этой восторженной статьи не подчеркнул важнейшего момента в творчестве мастера — его новаторских опытов содружества с режиссером. Так обстояло дело накануне выхода в свет «Маскарада».

После революции Головин первым из художников был удостоен высокого звания народного артиста республики. Признанный мастер, он, естественно, не избежал в 1920-е годы резких нападок сторонников конструктивизма. Но и на этот раз он отвечал своим противникам делами: исполнил декорации и костюмы к «Севильскому цирюльнику» в ГАТОБе, к «Безумному дню, или Женитьбе Фигаро» в МХАТе, участвовал на выставках, делился опытом с молодыми товарищами.

В 1920—1940-х годах в статьях Л. Пумпянского, Э. Голлербаха, Н. Волкова, В. Дмитриева, А. Бассехеса была дана наиболее объективная оценка роли Головина как одного из крупнейших художников, его места в русском и советском театрально-декорационном искусстве. Н. Волков впервые попытался дать четкую периодизацию театрального творчества Головина, Э. Голлербах и В. Дмитриев — показать значение его традиций для современности, А. Бассехес — проанализировать его творческий метод.

Головину посвящено немало статей. О нем упоминают истории искусств и мемуары, его имя часто встречается в каталогах и справочниках. О художественном решении «Маскарада» рассказывает специальная книга. Изданы воспоминания художника. Часть его эскизов и станковых работ воспроизведена в журналах, газетах, альбомах. Но ни одного сводного капитального труда, охватывающего все творчество Головина, не появилось ни при его жизни, ни за тридцать лет после смерти.

Давно назрела потребность серьезного изучения наследия Головина. Ведь исследование творчества большого мастера важно не только само по себе. Без него история театрально-декорационного искусства становится неполной и обедненной.

Александр Яковлевич Головин родился в Москве в 1863 г. Его отец преподавал в Петровской сельскохозяйственной Академии. Семья жила при Академии в Петровском-Разумовском, вблизи Москвы.

Первые яркие впечатления и наблюдения будущего художника связаны с романтической и своеобразной красотой старинного русского парка, петровским дворцом, руинами парковой архитектуры. Следы минувших времен будили воображение. С детства, исподволь воспитывался дар Головина — удивительная способность проникаться духом эпохи, чувствовать стиль.

Склонность к рисованию у него проявилась рано, и на рисунки мальчика стали обращать внимание даже посторонние. Но в семье к ней относились скорее отрицательно. Мать мечтала о преподавательской карьере для сына. Его отдали в Катковский лицей, а затем, после смерти отца, в 1873 г. из-за недостатка средств ему пришлось перейти в частную гимназию Поливанова. Изучение любого предмета в гимназии Головин воспринимал как повод для рисования. В особенности вдохновляли его уроки словесности. Пятнадцати лет он иллюстрировал «Портрет» Гоголя. После долгих колебаний в семье было принято компромиссное решение: Александр будет архитектором. Однако и это было победой. В 1881 г. юношу принимают на архитектурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Два года он успешно занимается, получает шесть первых номеров за классные работы. На него обращает внимание крупный художник-передвижник Прянишников, по совету которого Головин переходит на живописное отделение.

Дружественное расположение Прянишникова продолжалось недолго. Молодой Головин начинает испытывать тяготение к «модерну». Написанная в «новой манере» его дипломная картина «Снятие с креста», представленная в 1890 г. на соискание золотой медали, вызвала бурное негодование учителя. Получив лишь серебряную медаль, Головин тем самым лишился заграничной командировки, о которой мечтал.

Еще в 1884 г. умерла его мать. Головин живет из милости у родни. По окончании художественной школы нужда заставляет его пойти в кабалу к модному «уборщику-декоратору», «комнатному живописцу» Томашко. Семь лет Головин служит подмастерьем у этого посредственного ремесленника, набившего руку на декоративных росписях. Полуголодное существование, унижения, изнурительная работа, не приносящая творческой радости,— все это было трудным испытанием для молодого художника. Уж если тогда не угасла его любовь к искусству — значит, она была действительно велика. Более того, у него еще хватало силы духа писать «для себя». В 1892 г. он исполнил картину «Средневековый монах». В 1893 г.— вечерами и даже ночами писал картину «Юный пианист».

Мы почти ничего не знаем об этом раннем и трудном периоде творчества Головина. Сведений о нем сохранилось крайне мало, большинство картин разошлось по рукам и находится неведомо где. Сам художник почти не касается этого времени в своих воспоминаниях. По свидетельству С. Маковского, картину «Юный пианист» видел и одобрил Виктор Васнецов. Головин мечтал показать ее на Передвижной выставке. В 1894 г. он участвовал на выставке, организованной И. Е. Репиным (картины «Ведьма» и «Щемит»). Большинство ранних работ Головина не сохранилось, однако можно судить о направлении, взятом художником. Характерно, что столкновение с Прянишниковым еще не означало разрыва с передвижниками. Показательны желание Головина выставляться вместе с ними, дружеские отношения с Виктором Васнецовым. Позднее, уже во второй половине 1890-х годов, после поездки за границу, Головин постоянно встречался с С. Мамонтовым, М. Якунчиковой, В. Поленовым, Е. Поленовой. Он разделял их убеждения, сочувствовал просветительской деятельности, сам участвовал в их опытах в области декоративного искусства (работал у Мамонтова в абрамцевской гончарной мастерской, создал и осуществил вместе с Е. Д. Поленовой проект оформления столовой в русском стиле для дома Якунчиковых).

В середине 1890-х годов всегда чуткий к творческим индивидуальностям Мамонтов предоставил Головину интересный заказ — исполнение картин по библейским эскизам Александра Иванова для церкви близ Костромы. Это был прекрасный урок монументального искусства. В 1897 г. одновременно с декоративной живописью Головин много работает над станковыми картинами. Он участвует в исторической выставке в Москве («Видение Зосимы», «Плач Ярославны»), соседствуя с С. Коровиным, В. и Е. Поленовыми.

В 1898—1899 гг. Головин вместе с К. Коровиным работает над оформлением кустарного отдела русского павильона на Всемирной выставке в Париже. Головин проявляет при этом поразительную изобретательность в убранстве интерьера, создании новых моделей русской мебели, образцов майоликовых изделий, сочинении орнаментов. Все это в стилевом отношении носило отпечаток модерна.

Итак, уже в дотеатральный период творчества у Головина проявляются некоторые характерные особенности и качества, которые помогли ему позднее как художнику театра. Прежде всего — это тяготение к декоративному. Декоративность становится присуща его станковым произведениям. И хотя поиски идут в разных направлениях — монументальной и станковой живописи, прикладном и оформительском искусствах,— это не мешает складываться целостной художественной манере мастера.

Головин стал театральным художником тридцати семи лет. Его творческие возможности к тому времени были далеко не реализованы. Судя по тому как он переходил в 1890-х годах от одной области искусства к другой, ни одна из них не поглощала его целиком. Главное призвание еще не было найдено.

Как раз тогда, в Московском Большом театре Головину предложили исправить декорации, не удавшиеся другому художнику, а затем он получил пригла-

шение оформить там же оперу «Ледяной дом». Счастливая случайность? В такой же мере, как те триумфальные, открывшие великих актеров дебюты, которые состоялись благодаря болезни якобы незаменимых премьеров. Причины успеха были глубже. Благоприятное стечение обстоятельств послужило только последним толчком. Впрочем, для Головина оно наступило не столь уж рано. Годами Головин искал возможности приложить свои силы в такой области, которая наиболее всесторонне отвечала бы его особым склонностям и пристрастиям. Вся предшествующая деятельность логически подводила его к театру. Театр давал волю его таланту живописца и прирожденного декоратора, способностям архитектора, чутью археолога и тонкого стилизатора, умению оперировать большими масштабами. Работа над костюмами и гримами для актеров увлекала его как портретиста, рисование эскизов бутафории и реквизита удовлетворяло как художника прикладного искусства. В дальнейшем открылись и другие его качества, необходимые для театрального деятеля. Головин был внутренне подготовлен к тому, чтобы стать художником театра. Это не значило, что все было ему легко и ясно сразу же, да и впоследствии, когда он завоевал признание. Весьма примечательны в этом отношении его воспоминания о том, как он впервые писал живописные завесы, совершенно не зная традиционной техники письма декораций, и как были удивлены театральные маляры его приемами станковой живописи, перенесенными на многометровые холсты. Несомненно, художника выручили крепко усвоенные им задолго до того навыки декоратора-монументалиста, привычка расписывать большие плоскости.

Каковы же были первые театральные работы Головина? Отвечая на этот вопрос, мы подходим к одной из самых серьезных и неразработанных проблем не только его искусства, но и русского театрально-декорационного искусства в целом.

Периодизация театрального искусства Головина обычно не вызывает разногласий. Наиболее отчетливо три этапа развития его творчества выделены Н. Волковым в статье «Головин на театре».* Первый — с 1898 по 1908 г., то есть от постановки «Ледяного дома» до «Кармен». Второй — с 1908 по 1917 г., начиная с оформления «У врат царства» Гамсуна и кончая «Маскарадом» Лермонтова — время тесного содружества Головина с Вс. Мейерхольдом. Третий — советский, когда Головин оформляет несколько спектаклей в бывших Мариинском и Александринском, а затем в Московском Художественном театре.

Такая периодизация исторична. Она верно отмечает главные вехи пути художника в общем ходе развития русского театрально-декорационного искусства. Однако самая характеристика периодов и их особенностей, как правило, смазывается.

Творчество Головина справедливо считается оптимистическим. Это отмечали и Станиславский, когда приглашал Головина ставить «Безумный день, или Женитьбу Фигаро», и художественная критика. Но такая оценка не исчерпывает

* Н. Д. Волков. Головин на театре. «Рабис», 1930, 12 мая, № 9, стр. 5.

всего содержания искусства Головина. В. Дмитриев, глубоко интересовавшийся наследием этого мастера, сумел увидеть за внешним великолепием и радостностью головинских декораций трагическое начало.

Обычно эволюцию Головина рассматривают как плавное движение от вершины к вершине, гладко и прямо, без резких сдвигов, обходов и толчков. Был первый талантливый многообещающий «Ледяной дом», этапная «Кармен», которая сокрушила каноны дешевой оперной «испанистости». Затем постепенно определялось творческое кредо художника, вступившего в союз с режиссером. Началась совместная работа режиссера и художника над «Дон-Жуаном», «Орфеем», «Маскарадом». После революции наиболее значительными, новаторскими были декорации и костюмы к «Безумному дню» в МХАТе.

Но достаточно внимательно взглянуть на произведения Головина разных периодов и сравнить их между собой, чтобы заметить серьезные сдвиги и перемены, которые происходили в его творчестве. Они не были случайными.

Первый период его творчества в основном совпадает с временем подготовки и свершения революции 1905 г., то есть с бурным общественным подъемом. В искусстве и литературе происходят события, влияющие на судьбу театра, программные выступления Московского Художественного театра и второй Мамонтовской оперы, расцвет драматургии Чехова и Горького. Все это если и не прямо, то косвенно воздействовало на творчество Головина.

Его первым театральным работам свойственна глубокая взволнованность, подлинный драматизм.

В «Ледяном доме» он, по его собственным словам, «с увлечением взялся за воспроизведение мрачной эпохи Бирона».*

В этом спектакле появляется поражающее трагизмом и простотой изображение места казни, эшафот на фоне грозного петербургского неба, пейзажи, полные тревоги, картины, достигающие социального звучания. В том, как Головин пишет мятущееся облачное небо, холодные огни призрачной иллюминации ледяного дворца, ощущается стремление не столько соблюсти историческую достоверность, сколько передать далеко не идиллическую атмосферу времени царствования Анны Иоанновны. В этом принципиальное отличие произведения Головина от ретроспективных утонченных стилизаций художников «Мира искусства». Последние считали годы правления Анны Иоанновны «театральнейшей русской эпохой»,** то есть благодатным поводом для воссоздания праздничных, безмятежно спокойных сцен.

Эскизы декораций к «Ледяному дому» написаны так свежо и трепетно, как будто кисть художника коснулась их только сейчас. Композиция их предельно лаконична. Ни одной лишней детали, никакого увлечения этнографией. Самая манера исполнения эскизов — широкая живописная, близкая коровинской

---

* А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Л. — М., 1940, стр. 51.

** В. Н. Соловьев. Головин как театральный мастер. «Аполлон», 1917, № 1, стр. 24—30.

(недаром Головин и К. Коровин много сотрудничали в ту пору),* но менее размашистая — не похожа на ту графическую узорную, которая вырабатывается у Головина с годами. Планировки очень просты. Главные сюжетные изображения вынесены на живописные задние завесы.

В еще большей мере передает дыхание истории, атмосферу народного волнения художественное оформление оперы «Псковитянка». Здесь декоратору помогали и музыка и либретто (тогда как в «Ледяном доме» музыка Корещенко была весьма слабой и Головин в своей работе опирался исключительно на либретто). В этом спектакле Головин воссоздал вече как сцену патриотического народного движения. Белокаменные стены древнего Пскова под нависшими грозовыми тучами — это монументальный фон для массового действия. Он подчеркивает значительность происходящего, динамику толпы, ее устремленность к оратору, стоящему на возвышении. Художник сочиняет выразительную мизансцену, передающую гражданственный пафос, единый и сильный вольнолюбивый порыв псковичей.

Наконец, в «Кармен» опять-таки торжествует народное начало. Взамен традиционной оперно-слащавой Испании на подмостках одного из казенных театров возникла Испания, какою ее увидал во время своих путешествий художник: выжженная солнцем, с раскаленным синим небом, бедная, суровая и своеобразно прекрасная страна. Пожалуй, в декорациях было больше от Мериме, чем от Бизе — им недоставало приподнятости и масштабов музыки. Зато была одержана победа над рутиной, штампом, салонностью, появились поражающие естественной красотой жизненно правдивые декорации и костюмы. Получили развитие опыты Поленова 1880-х годов, утверждающие содружество всех искусств в театре, и следование в декорациях натуре, живым наблюдениям.

Отдавая свои силы и музыкальному и драматическому театрам, Головин сочинил и осуществил художественное оформление к двадцати пяти спектаклям.

Отличительные особенности всех этих работ Головина заметил еще В. Н. Соловьев ** в 1917 г. Однако он не придавал особого значения их большой содержательности, социальной направленности, внутренней взволнованности и чуть свысока усматривал в них «романтическую экзотику»,— хотя именно в этих произведениях Головин выступил ярким противником всякой «экзотики» в театре.

Итак, в первый период своего театрального творчества Головин активно продолжал, развивал и пропагандировал опыт художников Мамонтовской оперы, в частности Поленова. Таким образом, укрепление его позиций в театре знаменовало победу передовых сил русского театрально-декорационного искусства. Сильная и яркая индивидуальность Головина представляется очень значительной в разностороннем, богатом оригинальными талантами реалистическом направлении театральной декорации начала 1900-х годов.

---

* Художественное оформление «Русалки», «Дон-Кихота», «Лебединого озера», «Демона», «Руслана и Людмилы».

** В. Н. Соловьев. Головин как театральный мастер. «Аполлон», 1917, № 1, стр. 24—30.

Первый и второй периоды в творчестве Головина разнятся между собой довольно сильно. Годы политической реакции не могли не повлиять на искусство театра, особенно на императорских сценах. То, что нашел Головин в «Ледяном доме» и «Псковитянке», суждено было развивать уже не ему, а многие годы спустя, новому поколению советских театральных художников.

Головину в этих условиях приходится продолжать творческие поиски в ином плане. Он стремится уничтожить ремесленнические приемы «дежурного» оформления спектаклей, казенную парадность императорских сцен, добивается высокого профессионального мастерства во всех элементах декорационного искусства, борется за предельно театральную, празднично приподнятую форму спектакля. Понимая театр как искусство синтетическое, он ищет содружества с талантливым смелым режиссером, способным помочь ему в его начинаниях. Близко сходится с актерами, вникает во все тонкости постановки, присутствует на репетициях.

Художник огромного дарования, Головин в этот период создает произведения подлинно новаторские. Однако ему не удается избежать сильных и глубоких противоречий.

Он добивается гармонической целостности спектакля, идеальной согласованности изобразительной части постановки с режиссерским замыслом. Совместно с Мейерхольдом, на новой основе, он возрождает приемы театральной условности, высокую культуру театрального зрелища. Широко используя для игры актера площадь просцениума, они отдают задние планы во власть декоративной живописи. Каждая мизансцена внутренне обоснована, композиционно построена, художественно оформлена. И по линии режиссуры и по части художественного оформления это отнюдь не было музейной реставрацией старинного театра, хотя иные критики и склонны были ограничить именно этим значение постановок тех лет. Мейерхольд и Головин разработали для театра интересную систему «крупных планов», с помощью просцениума приближая сцену вплотную к зрительному залу, заставляя актера обращаться непосредственно к публике, усиливая значение слова, произносимого с подмостков. В то же время они подчеркивали театральную природу спектакля. Головин добивается органической связи художественного оформления с архитектурой театра. Эти устремления пронизывают все его работы указанного периода и находят наиболее совершенное и убедительное воплощение в спектаклях «Дон-Жуан» Мольера, «Каменный гость» Даргомыжского и «Маскарад» Лермонтова.

В отличие от работ предшествующих лет произведения Головина 1908—1917 гг., как правило, отличаются большой и все возрастающей пышностью. Это в известной мере было вызвано врожденной склонностью Головина к декоративной нарядности. На это толкала его и дирекция императорских театров, стремившаяся всеми возможными средствами преодолеть кризис, переживаемый казенными сценами. Теперь неистощимое воображение Головина поистине не знает удержу. Занавесы и кулисы покрываются изысканной и причудливой вязью орнаментов, красочной мозаикой неожиданных цветовых сочетаний, позолотой и серебром. Художник смело интерпретирует вычурные формы барокко и строгого

классицизма. Фантазируя на тему той или иной эпохи, он все сочиняет сам, и в целом и в мельчайших частностях художественного оформления спектакля, не допуская на сцену ни одной музейной или бытовой нетеатральной вещи. Каждый спектакль, оформленный им, одет в своеобразный роскошный наряд. В этом парадном облачении трагедия, комедия или драма, опера, балет и т. д. приобретают свою особую выразительность. Недаром Дмитриев улавливал «в цветовых контрастах занавесей, в черных, неестественно высоких окнах «Дон-Жуанского» зала, во всех этих неожиданных и порой резких сменах театральных фигур... глубокую, но своеобразную театральную эмоциональность».* Недаром и в «Маскараде» так волнующе воспринимаются контрасты между веселыми, шумно-пестрыми и другими, сдержанными по цвету траурными декорациями.

В чем же заключались противоречия Головина в этот период? «Мирискусническая» критика усматривала их в станковости, самоцельности декораций Головина. Но это утверждение художник опроверг своей практической деятельностью. Его декоративные фоны и обрамления, при всей их красочности и пышности, в большей мере, чем иные конструктивные декорации, подчинены законам театра, сцены, режиссерскому замыслу, интересам актеров, всему ансамблю постановки. Достаточным доказательством тому служат исключительно точные планировочные решения «Орфея и Эвридики», «Дон-Жуана», «Маскарада», «Каменного гостя» и др., четкая организация сценического пространства, строгое распределение отдельных составных частей художественного оформления в сценической коробке (просцениум и портал обычно отводятся для объемных предметов и игры актеров, сцена и арьерсцена — для живописных завес).

В этом принципиальное отличие Головина от других художников круга «Мира искусства», которые приходили в театр затем, чтобы поражать зрителя своим мастерством, мало считались с законами сцены и подчас даже тяготились актерами, вносящими дисгармонию в их красочные декорации.

Противоречия в творчестве Головина сказались в тот период в крайне субъективном истолковании драматургии. Особенно наглядным примером может служить художественное оформление «Грозы». Головин продемонстрировал здесь великолепное мастерство. Красота декораций пленяла зрителя. Головин проявил изумительное знание памятников старого русского зодчества и быта. Но драма Островского утратила социальное звучание. В декорациях к спектаклю не было темного царства, не было ничего, что отразило бы его страшную, гнетущую силу. И берег Волги, и комнаты в доме Кабанихи, и улица перед ним — все это картины, полные света, покоя, радости, любования купеческим бытом. Можно ли объяснить подобное решение склонностью мастера выразить стиль эпохи, вне связи с драматургией? Судя по работам предшествующего периода и некоторым более поздним, нет. Это было истолкование драматургии, отмеченное влиянием «Мира искусства» и модернизма. В творчестве большого художника сказывались трудности и болезни искусства того времени.

---

* В. Дмитриев. Декорации Головина. «Советское искусство», 1945, 23 июля.

Третий период, обнимающий 1917—1930 гг., вмещает события огромной исторической важности. Победила Октябрьская революция. Для искусства началась новая эра.

Головину тогда было пятьдесят четыре года. Он только что завершил многолетнюю работу над «Маскарадом». Понятно, что его установившийся почерк остается неизменным, его произведения по-прежнему праздничны, красочны, нарядны.* В декорациях и костюмах к балетам «Сольвейг» и «Жар-птица», опере «Севильский цирюльник», в его занавесах для Одесского театра, украшенных гербами Советского Союза, вплетенными в изысканное кружево головинских орнаментов, используются все выразительные средства из его арсенала предшествующих лет. Но для некоторых произведений, в частности для «Маскарада», наступила новая жизнь. В связи с широкой демократизацией театра работы Головина становятся достоянием массового зрителя, получают народное признание.

Всей своей практической деятельностью Головин отстаивал живописную декорацию в тот период, когда в театре господствовали конструктивисты, живопись на сцене отвергалась и приходила в упадок. В советском театрально-декорационном искусстве Головин принадлежал к той группе художников старшего поколения, которые знакомили нового зрителя с богатым наследием прошлого.

Каким бы устоявшимся ни казалось зрелое творчество Головина, в середине 1920-х годов происходят сдвиги и в его искусстве. Содружество с Московским Художественным театром оказалось плодотворным. Станиславский сумел вдохновить мастера, дать необходимое направление его работе, подсказать новые интересные пространственные решения, и при этом не подавить его индивидуальности. Так возник блистательный, жизнерадостный спектакль «Безумный день, или Женитьба Фигаро», воспевающий народ, осмеивающий аристократов,— спектакль, в котором искусство Головина-художника играло одну из главных ролей. В какой-то мере именно здесь Головин вернулся к поискам социальных образов.

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» — взлет, завершающий творчество Головина. Оформление этого спектакля — значительное произведение советского театрально-декорационного искусства второй половины 20-х годов, знаменующее наряду с декорациями Крымова («Горячее сердце») и Симова («Бронепоезд 14—69») победу живописной декорации.

Не только театральное наследие Головина представляет интерес и ценность. Головин — станковист и мастер декоративно-прикладного искусства — крупное и характерное явление в искусстве его времени.

В эскизах моделей мебели, оформления интерьеров, майоликах, изразцах для здания «Метрополя» в Москве он проявил себя талантливым и типичным художником русского модерна 1890-х — начала 1900-х годов. Его произведения — в числе лучших. Без их изучения история этого вида искусства будет неполной.

Особое место принадлежит Головину-живописцу, автору декоративных лирических пейзажей, празднично красочных натюрмортов и портретов.

Головин — художник своеобразного театрализованного портрета. Мастер театрально-декорационного искусства, он видит свою модель сквозь призму театра.

Его портретируемые чаще всего люди театра — актеры, певцы, художники-декораторы, режиссеры, работники театральных цехов. Он пишет их на фоне декораций или декорационного зала, или ярких, узорчатых тканей, при свете рампы, в костюмах из спектаклей, в гримах. И здесь это не только повод еще раз заговорить языком декоратора, не только стремление передать наиболее характерную обстановку, поразить неожиданным эффектом. Это своего рода «испытание театром». Одни выдерживают его, как Шаляпин, Далматов, Кузмин, Кузнецова-Бенуа, и значительность их личности, темперамента, дарования подчеркивается таким окружением, другие словно сливаются с бутафорией и мишурой, в третьих — внутренняя пустота, контрастируя с красотой фона, еще более обнажается, в четвертых (к ним относятся знаменитые «Испанки») изысканные декоративные уборы оттеняют своеобразие, строгость и красоту народных типов. Таким образом, декоративность головинских портретов отнюдь не является самоцелью, а служит выявлению характера модели.

Портреты кисти Головина ценны не только как содержательные документы, как художественные материалы по истории русского театра, дающие изобразительное представление о многих выдающихся актерах, в частности о Шаляпине в ролях Олоферна, Бориса Годунова, Демона, Мефистофеля. Они выражают определенную тенденцию нашей портретной живописи 1900-х годов — развитие реалистического декоративного портрета. В этом направлении Головин — одна из наиболее ярких фигур.

Влияние театра в большой мере сказалось на станковых работах Головина. Но это воздействие не было односторонним. В свою очередь его искусство портретиста, пейзажиста, мастера натюрморта находило отражение в его театральных произведениях. Так, в эскизах костюмов мы у него всегда видим вполне конкретного, определенного актера в той или иной роли. Нетрудно узнать в эскизах костюмов к «Маскараду» в Нине—Рощину-Инсарову, в баронессе — Тиме, в Арбенине — Юрьева и т. д. Это давало ценнейшие практические результаты, ибо грим, да и весь облик предлагался не отвлеченно, а специально для данного лица, с учетом характерных особенностей внешности исполнителя. Сейчас в советском театрально-декорационном искусстве такой подход к решению костюма не является чем-то исключительным. Тогда же это было настоящим откровением.

В пейзажах Головин умел передать гармоническую красоту природы — ритмичный строй деревьев, музыкальность отражений стволов в зеркальной поверхности воды, причудливые орнаменты, нарисованные ветвями на небе и т. д. Это поэтическое видение природы обогащало и его сценические пейзажи. Из этюдов, привезенных из Испании, родилась «Кармен», из картин, изображающих среднюю полосу России,— «Гроза».

Натюрморты Головина всегда «сценичны». В них есть театральная приподнятость. В своей подчеркнутой яркости они как бы загримированы художником. Это своего рода праздничное представление цветов, фарфора, тканей и т. п. и в то же время необходимая репетиция для создания театральных вещей.

Пример искусства Головина, его исканий и опытов полностью убеждает в плодотворности связи между станковой и театрально-декорационной живописью, а также позволяет проследить особенности их взаимодействия.

Искусство Головина, отразившее тенденции модерна, было во многом родственно «мирискусникам». Особенно в период с 1909 по 1917 г. Однако его яркое и многогранное творчество не укладывается в рамки того течения, которое возглавлялось художниками «Мира искусства». С 1899 г., после участия на выставке этой художественной группировки, Головин стал ее членом. Но нетрудно заметить, что его место и положение среди сотоварищей было особым. Его называли своим, но не любили. Он стоял особняком, вел себя независимо. Между Головиным и «мирискусниками» существовали серьезные расхождения: во взглядах на искусство, в понимании его задач, в творчестве (особенно в первый период и в послереволюционные годы).

Горизонты Головина были шире. Ему импонировал Бакст врожденным вкусом, чувством стиля, но он не отвергал и Репина. Он одобрял пропаганду западноевропейского искусства, предпринятую «Миром искусства», хорошее качество репродукций современных художников в их журнале и изданиях. Но столкновений с противниками объединения он избегал и был равнодушен к ожесточенным спорам: «От всей полемической шумихи вокруг «Мира искусства» я был довольно далек,— вспоминал он впоследствии,— так как все мое внимание и силы поглощала работа в театре. Здесь происходила тоже известного рода борьба».

Итак, отказ от борьбы за интересы «Мира искусства» во имя борьбы внутри театра, борьбы против рутины и штампа, за высокую живописную культуру художественного оформления, за содержательность спектакля, за союз с режиссером и актерами — даже ценою отказа от своей первенствующей роли. Этого Головину не прощал А. Бенуа — главный защитник, теоретик и практик «Мира искусства», а в те годы сторонник полного господства художника в театре. Формального разрыва между Головиным и «Миром искусства» не было — Головина не хотели терять. Но не было и полного признания его таланта среди союзников. На протяжении многих лет из своего же лагеря Головин получал удары.

Настоящий сборник представляет собой наиболее полный свод материалов и документов, связанных с творчеством Александра Яковлевича Головина. Впервые по возможности исчерпывающе собрано воедино все, что касается жизни и творчества этого замечательного художника и, в первую очередь, публикуются рукописи самого Головина. Следует заметить, что различные периоды творчества Головина освещены неравномерно. За отсутствием источников почти целиком выпадают годы детства и отрочества, сравнительно скудно представлен дотеатральный период его творчества. Особенно большое количество документов касается времени расцвета его деятельности, театральных работ, общения с режиссерами, актерами, художниками-помощниками, то есть всего наиболее значительного в искусстве мастера.

По материалам сборника можно восстановить характер Головина художника и человека—личность редкого обаяния, скромности и артистизма, тонкую, чуткую натуру. Его воспоминания, письма и рассказы о постановках отдельных спектаклей представляют особую ценность, так как дают возможность проникнуть в его творческую лабораторию. Головин раскрывается как художник, глубоко и бескорыстно преданный театру, всю жизнь отдавший искусству. Он выступает последовательным и убежденным сторонником новых принципов работы театрального художника. Его творческий метод, навыки, система и организация работы, режиссерско-художественные замыслы, особенности манеры, реакция современников — публики и актеров,— обо всем этом мы узнаем либо со слов Головина, либо от людей театра, близко знавших его и работавших с ним. Его искания, открытия, новаторство получают новое документальное подтверждение. Примечательно окружение Головина. В годы юности это — Поленов, К. Коровин, Левитан, Нестеров, Архипов. Позднее — Врубель, Серов, Остроухов, Мамонтов, Е. Поленова, Васнецов. Наконец, Шаляпин, Мейерхольд, поэты Кузмин и Волошин — крупные деятели искусства, литературы, театра, музыки.

Материалы сборника отнюдь не лакируют личности Головина, не скрывают противоречий в его творчестве, ошибочности некоторых взглядов и оценок, ограниченности мировоззрения. Все это показано в достаточной степени, однако не умаляет значения одного из родоначальников современного театрально-декорационного искусства.

Предлагаемая книга уже сама по себе содержит исследование и высокую оценку творчества Головина. Эту оценку дали его младшие современники — сотрудники, товарищи, ученики, друзья и почитатели, написавшие воспоминания о Головине. Они восстановили его живой, творческий образ.

Собранные воедино источники дают основание считать, что серьезному, всестороннему изучению искусства большого русского и советского художника положено начало.

Ф. Сыркина

Встречи и впечатления

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1880-х годах. — И. М. Прянишников, В. Е. Маковский. — В. Д. Поленов и его влияние на художественную молодежь. — Товарищи по школе — Коровин, Левитан, Нестеров, Архипов. — Искусство Врубеля.

Восьмидесятые годы — время моего пребывания в Московском училище живописи [1] — были годами расцвета «передвижничества». [2] Имена Крамского, Ге, Верещагина, Репина пользовались огромной популярностью среди людей, причастных к искусству. «Передвижнические» настроения господствовали не только в творчестве художников, но, как следствие, и в способах преподавания искусства.

В Московское училище живописи я поступил в 1882 г.[3] на архитектурное отделение, где занимался три года под руководством профессоров Попова, Зыкова, Каминского и других. Мои занятия архитектурой шли успешно, но любовь к живописи была во мне сильнее, чем интерес к зодчеству, и я решил перейти на живописное отделение.

Одним из наиболее влиятельных профессоров-живописцев был в ту пору И. М. Прянишников, принадлежавший к группе «передвижников». Еще до учреждения Товарищества передвижных выставок он писал обличительные жанровые картины, имевшие большой успех у публики. Это был как бы Островский в живописи. Его очень ценил В. В. Стасов, видевший в его картинах воплощение ужасов будничной прозы, более потрясающих, по мнению критика, чем самые кошмарные сцены войны.

Прянишников был человек прямой, резковатый, вспыльчивый. Ему нравились те живописные работы, которые были близки к натуре. Искания стиля он не одобрял. Преподавал он у нас в фигурном классе, где я вначале не бывал, что не укрылось от внимания профессора. Заметив мое отсутствие на утренних этюдных уроках, он обратился ко мне с настоятельным советом начать заниматься натурой.

Когда в 1889 г. я исполнил на соискание серебряной медали картину «Снятие с креста», Прянишников остался ею очень недоволен, так как она была сделана не в той манере, какая им культивировалась, а совершенно самостоятельно. Это показалось Прянишникову недопустимым своеволием, он отозвался о картине неодобрительно, волновался при этом и кричал до хрипоты. «Снятие с креста» не удостоилось медали, однако нашлись люди, которым работа моя понравилась, и она была приобретена для церкви в имении Вогау. [4]

Другим моим учителем живописи был В. Е. Маковский, также видный деятель «передвижничества». Он был, несомненно, опытным мастером, но творчество его, как и творчество Прянишникова, меня не увлекало и не оказало на меня влияния. Вообще, «передвижничество» не захватывало меня своими темами, хотя я и чувствовал значительность отдельных мастеров, входивших в этот круг.

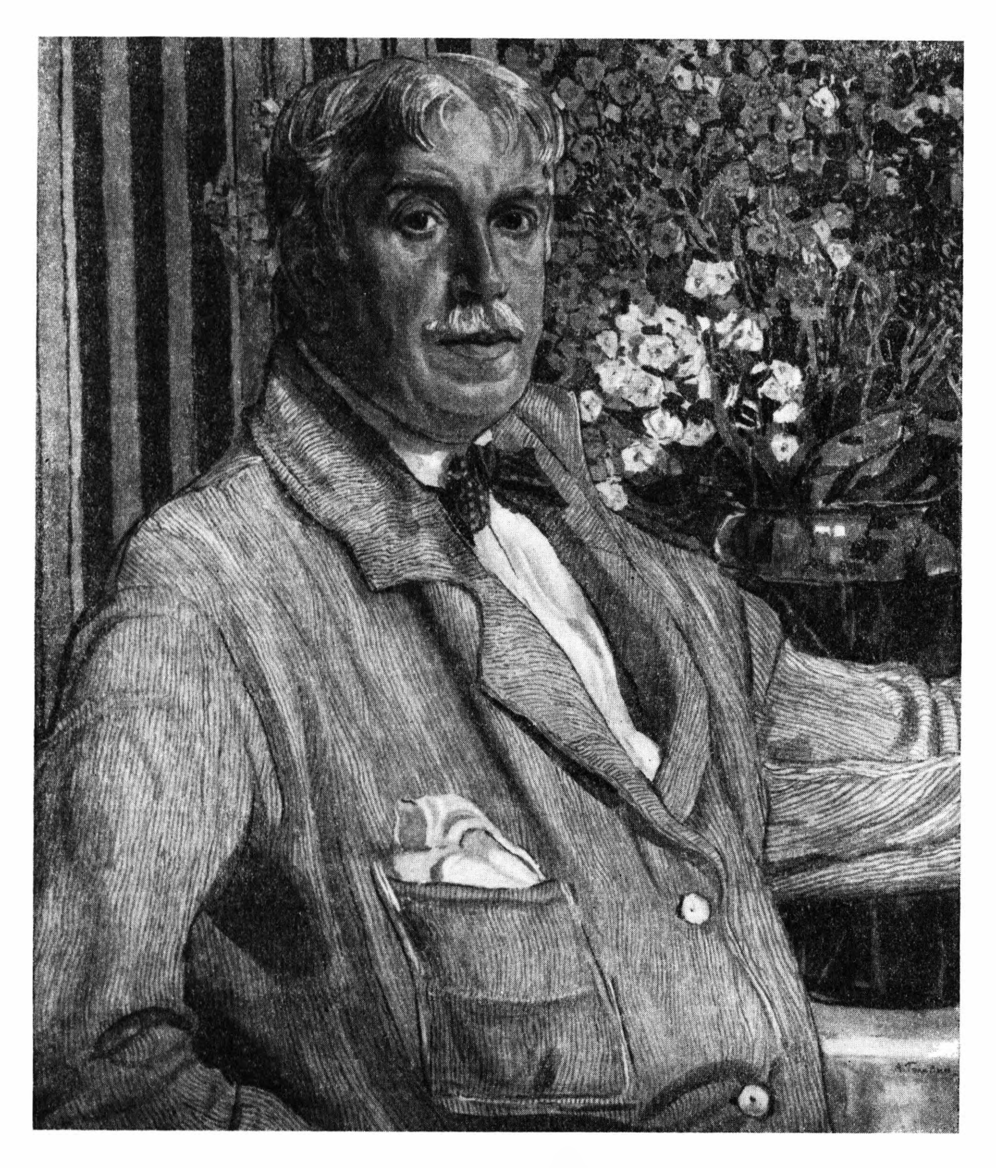
Живопись преподавали в училище братья Евграф и Павел Сорокины, о которых у меня сохранились довольно смутные воспоминания. Помню только, что они участвовали в росписи храма Христа-спасителя.

Зато яркой фигурой представляется мне В. Д. Поленов. [5] Его картины восхищали всех нас своей красочностью, обилием в них солнца и воздуха. После пасмурной живописи «передвижников» это было настоящее откровение.

Путешествие Поленова на Восток — в Сирию, Палестину, Египет — дало ему богатейший материал для исторических картин. «Генисаретское озеро», «Христос и дочь Иаира» и особенно «Христос и грешница» [6] вызывали в то время почти такой же восторг, как произведения знаменитого Фортуни. [7] В них было столько света и ярких красок, что по сравнению с ними живопись «передвижников» казалась чем-то вроде фотографии.

Влияние Поленова на художественную молодежь 80-х и 90-х годов было весьма заметно. Около него и его сестры, художницы Е. Д. Поленовой, [8] группировались начинающие художники. К их отзывам прислушивались, их похвалой дорожили.

Живопись Поленова явилась чем-то совершенно новым на общем сероватом, тусклом фоне тогдашней живописи. Его этюды — палестинские и египетские — радовали глаз своей сочностью, свежестью, солнечностью. Его палитра сверкала, и уже одного этого было достаточно для того, чтобы зажечь художественную молодежь. Кроме того, нужно сказать, что Поленов располагал к себе и как человек — внимательный и сердечный. Художники той эпохи не блистали культурностью, а Поленов был человек всесторонне образованный,— это опять же выделяло его.[9] Кроме живописи, Поленов страшно увлекался музыкой и сочинял оперы, к которым сам писал декорации. Он был также едва ли не первым «постановщиком» (в домашних, правда, условиях), придумавшим «сукна» как полную или частичную замену декораций. [10]



Автопортрет. 1924

В. Д. Поленов был учеником П. П. Чистякова, выдающегося педагога, у которого учились Серов, Врубель и многие другие большие мастера. Лично я, хотя и не имел чести быть его учеником, всегда относился с глубоким уважением к этому воспитателю нескольких поколений русских художников. Под конец своей жизни Чистяков почти безвыездно жил в Детском Селе — в городе, где обосновался и я с 1913 г. Чтя заветы Чистякова, Поленов не был, однако, консерватором в искусстве. Он охотно шел навстречу всякому новому искреннему исканию и без всякого предубеждения относился к французскому импрессионизму, влияние которого сказывалось на некоторых его учениках.

Поленов, будучи преподавателем в Московском училище живописи, однажды заинтересовался натюрмортом, над которым я работал. Это был лошадиный череп на фоне красного шелка. Поленов сам взялся писать его и написал превосходно. Посмотрев на мою работу, он похвалил ее и советовал «продолжать в том же роде».

Впоследствии Василий Дмитриевич рассказывал о нашем первом знакомстве так: «Подходит ко мне какой-то франтик и просит посмотреть его этюд. Я посмотрел и сказал «хорошо». Франтик обрадовался и просиял».

Из товарищей по училищу мне особенно памятен К. А. Коровин. Первая большая его работа, увиденная мною — «Лесная заросль»,— показала мне, как внимательно относился Коровин к колориту. В те же годы он особенно любил писать задворки деревень; ему нравилось старое посеревшее дерево, и он изучал все его оттенки — серебристые, коричневатые. В то время Коровин дружил с Левитаном и долгое время находился под его влиянием. Друг московских художников Мамонтов [11] заметил талант Коровина и привлек его к себе. Поленовы, Серов, Коровин, Врубель составляли тесную семью, связанную общей любовью к искусству. «Антон» и «Артур» (так прозвал Мамонтов Серова и Коровина) составляли одно время неразлучную пару. О их житье-бытье можно было бы рассказать много забавного. Коровин был человеком эксцентричным, типичным представителем богемы. В практической жизни он был беспечен и способен к самым курьезным поступкам. Однажды, например, придя к Поленовым в день Нового года во фраке, он неожиданно остался у них жить целую неделю, не снимая фрака. Из его привязанностей упомяну неистовую страсть к рыболовству: он так любил рыбную ловлю, что ради нее готов был бросить все на свете.

К концу 80-х годов относятся лучшие декорационные работы Коровина, исполненные по заказу Мамонтова для его домашнего театра. [12] Нельзя не пожалеть, что Коровин редко сам писал декорации, а обычно поручал их своим помощникам, которые и писали по его эскизам, иногда значительно искажая их.

В тех случаях, когда Константин Александрович брался за дело сам, он создавал произведения, чудесные по колориту. Превосходны были деко-

рации к «Фаусту», «Лакме» и «Аиде», написанные им самим.[13] Была в жизни Константина Александровича полоса увлечения Демоном, в связи с таким же увлечением Врубеля, который работал вместе с Коровиным в его мастерской на Малой Дмитровке. Условия работы были порою довольно тяжелые: в мастерской было так холодно, что замерзала вода и даже, по уверению Коровина, одеяло примерзало к телу. Жила в этой мастерской мышь, которую Константин Александрович регулярно кормил и без которой скучал.

Здесь, на Малой Дмитровке, Врубель создал своего гениального «Демона». Коровин также занялся Демоном, написав эскиз, по которому был исполнен великолепный костюм для сестры К. С. Станиславского. В этом костюме она появилась в одном из московских маскарадов, где костюм имел исключительный успех. Потом Коровин принялся писать ее портрет, придавая ей образ какой-то ассирийской царицы.

Картину эту он писал с большим увлечением, но потом охладел, и холст с изображением изумительного «Демона-женщины» был заброшен и валялся где-то за шкафом. Думаю, что если бы эта вещь была закончена, она не уступила бы по своему значению врубелевскому «Демону». Имя Коровину создали не столько пейзажи, сколько работы для Мамонтовского театра.[14] Особенный успех имел «Фауст» — лаборатория, сад Маргариты и улица. В «Лакме» фурор произвел экзотический пейзаж, в частности ярко-белые цветы, происхождение которых было совершенно случайно и очень курьезно. Именно: работая над декорациями, Константин Александрович очень уставал и однажды заснул, причем во сне опрокинул ногой горшочек с белой краской, которая пролилась на холст. Утром, проснувшись, Коровин увидел, что декораций нет, плотники потихоньку отнесли их в театр. Константин Александрович отправился к Мамонтову в зрительный зал на репетицию, в смущении спрятался за кресло и стал выжидать, что-то будет? Когда поднялся занавес и собравшиеся увидели экзотический пейзаж с белыми цветами, — все «ахнули» от восторга. Мамонтов бросился его благодарить и поздравлять, восхищаясь больше всего его замечательными цветами. «Да, признаться, они мне удались», — невозмутимо ответил Коровин, хотя и видел эти цветы впервые.

Этот казус долгое время был предметом веселых толков среди художников. Лучше всего повествовал об этом сам Константин Александрович, неподражаемый рассказчик, неистощимый комик и анекдотист. У Коровина был действительно блестящий талант в этом отношении; из него мог бы выйти актер, если бы он не сделался художником.

«Мамонтовский» период я считаю самым блестящим в жизни Коровина в смысле художественных успехов. За ним укрепилось реноме выдающегося декоратора, и впоследствии Теляковский[15] пригласил его работать в императорские театры. Но нельзя сказать, что декорационными работами исчерпывается значение Коровина: он был также тончайшим

пейзажистом. Париж он изображал так, что не знаю, кто из французов мог бы конкурировать с ним: ночь, бульвары, светящиеся рекламы, уличное движение — все он умел передать, вкладывая в эти картины живое, яркое чувство Парижа. Из этих работ 1888—1889 гг. мне особенно запомнилось чудесное «Утро». Глубоко прочувствовал Коровин и Испанию, написав там множество этюдов, из которых лучшие — две испанки на балконе, в Барселоне. Как Серов чувствовал Венецию, так Коровин сроднился с Испанией и Парижем. Не менее удавались ему и северные пейзажи («Гаммерфест») и крымские этюды.[16]

Не будучи профессиональным портретистом, Коровин брался, однако, и за портреты, — порою весьма удачно. Например, безусловно хорош его портрет И. А. Морозова.[17]

Когда говорят о влияниях, испытанных Коровиным, то упоминают обычно Левитана, Врубеля и Серова, забывая о Цорне, а между тем Цорн одно время очень увлекал Коровина размашистой и свободной манерой письма, — это сказалось на некоторых работах Константина Александровича, написанных в период влияния Цорна.

Брата Коровина, Сергея, меньше знают и ценят, хотя это художник не менее крупный. В отличие от «богемистого» Константина, Сергей был серьезным, сосредоточенным «жрецом искусства», много думал и много трудился. Мне запомнился его необыкновенный по экспрессии рисунок, слегка подкрашенный, — крестьяне, идущие на богомолье.[18] Впрочем, правы те, кто утверждает, что Сергею Коровину было что сказать, но не хватало живописной силы, а Константину нечего было сказать, но таланта у него было на троих.

Коровин был очень дружен с Шаляпиным. О самом Шаляпине речь будет ниже, здесь же только отмечу, что Федор Иванович очень ценил Коровина как художника и любил его как человека, хотя нередко у них происходили маленькие ссоры по незначительным поводам. Их сближало влечение к природе, к рыбной ловле, а также к коллекционерству. Шаляпин часто приобретал у Коровина старинные вещи, причем оба они усердно торговались друг с другом и даже ссорились, но ненадолго.

Моим товарищем по Московскому училищу был также Левитан, одна из симпатичнейших личностей среди художников, с которыми мне приходилось встречаться. Он был по своей сущности аристократом до мозга костей, в самом лучшем смысле слова. По внешности он мне напоминал не еврея, а араба. Когда впоследствии, путешествуя по югу Европы, я встречал арабов, среди них нередко встречались типы, чрезвычайно похожие на Левитана. Основной чертой Левитана было изящество. Это был целиком «изящный человек», у него была изящная душа. Каждая встреча с Левитаном оставляла какое-то благостное, светлое впечатление. Встретишься с ним, перекинешься хотя бы несколькими словами, и сразу делается как-то хорошо, «по себе»,— столько было в нем благородной мягкости.

Во время моего пребывания в Школе живописи о Левитане уже говорили как о крупном таланте. Он впервые выставил свои пейзажи еще в 1879 г., когда ему было всего восемнадцать лет,— «Осенний день» и «Сокольники». [19] Но особенное внимание обратил он на себя, когда на передвижной выставке появилась его «Тихая обитель». Эта картина была очень проста по сюжету (летнее утро, река, лесистый мысок, розовое, заревое небо, вдали монастырь), но производила впечатление замечательной свежести, искренности, задушевности. Таково все творчество Левитана. Он понял, как никто, нежную, прозрачную прелесть русской природы, ее грустное очарование. Несомненно, на него немалое влияние оказали французские пейзажисты, так называемая «барбизонская школа», [20] с которой он познакомился в 1889 г. в Париже, поехав туда на всемирную выставку. Он узнал там произведения Коро, Милле, Руссо, Добиньи и других, тогда же увидел картины Моне и Бёклина. Его нельзя назвать подражателем — он не подражал никому из названных художников, но сумел воспринять, усвоить их влияние и по-своему переработал их мотивы.



А. Я. Головин
Фото. 1912

В юности Левитан работал в духе Шишкина, Киселева и тому подобных живописцев. После поездки в Европу он словно переродился, «открыл себя». Будучи в Швейцарии и на юге Франции, он писал этюды тамошней природы, но, как они ни хороши, их нельзя сравнивать с русскими пейзажами Левитана, так чудесно передающими наше тусклое пасмурное небо, печальные березы, серебристые ручейки и тихие омуты, беспредельные поля, глухие овраги.

Левитан был настоящим поэтом русской природы, — в этом с ним могут сравниться только К. Коровин, Нестеров, Серов. Его живопись сразу понравилась мне, и до сих пор я ценю ее, как и в те годы, может быть, с некоторыми оговорками, но с незначительными. Живопись его, производящая впечатление такой простоты и естественности, по существу необычайно изощренна. Но эта изощренность не была плодом каких-то упорных усилий, и не было в ней никакой надуманности. Его изощренность возникла

сама собой, просто, так он был рожден. До каких «чертиков» виртуозности дошел он в своих последних вещах!.. Его околицы, пристани, монастыри на закате, трогательные по настроению, написаны с удивительным мастерством. Очень люблю его «Полдень», где не совсем приятна черная тень, но чудесно все остальное. [21]

Левитан был одним из тех редких людей, которые не имеют врагов,— я не помню, чтобы кто-нибудь отрицательно отзывался о нем. К нему влеклись симпатии всех людей. Поленов буквально его обожал, и он был у него принят как свой человек, как родной.

Он был необыкновенно трудолюбив и взыскателен к себе. Иногда целыми годами работал он над каким-нибудь мотивом, переделывал его по многу раз, и все считал свою работу неготовой, неоконченной.

Приблизительно одновременно с Коровиным и Левитаном в Московской школе учились Нестеров и Архипов, они были однолетками, оба старше меня на один год.

Первое большое произведение Нестерова «Пустынник», появившееся в 1889 г., до сих пор можно считать одним из лучших его произведений. Эта картина, так же как написанное год спустя «Видение отроку Варфоломею», произвела в свое время большое впечатление своей новизной. Прекрасен у Нестерова русский пейзаж, полный тишины и задумчивости, и замечательно у него умение связать этот пейзаж с фигурами людей, окутывая их какой-то особенной чистотой.

Архипов показал себя мастером в другой области, именно — в деревенском жанре, сочетая технический блеск с простотой и незатейливостью сюжета.

В 90-х годах оба художника пользовались уже заслуженной известностью, вполне оправдав те надежды, которые на них возлагались.

У Коровина я познакомился с Врубелем. Это была эпоха, когда эстетствующее мещанство издевалось над «непонятными» произведениями Врубеля. Мне всегда казалось непостижимым, как люди не замечали удивительной «классичности» Врубеля. Я не знаю, каким другим словом можно выразить сущность врубелевского искусства. Многим оно казалось в ту пору каким-то растрепанным, сумбурным, дерзким. Сейчас уже не приходится «защищать» Врубеля, но я настаиваю на том, что он во всех своих произведениях был именно классичен, если понимать под «классикой» убедительность, основательность, внушительность художественного произведения. Все, что бы ни сделал Врубель, было классически хорошо. Я работал с ним в абрамцевской мастерской Мамонтова. [22] И вот смотришь, бывало, на его эскизы, на какой-нибудь кувшинчик, вазу, голову негритянки, тигра, и чувствуешь, что здесь «все на месте», что тут ничего нельзя переделать. Это и есть, как мне кажется, признак классичности. В каком-нибудь незначительном орнаменте он умел проявить «свое». С Коровиным Врубеля сближало одно время увлечение «демонами». Это

была какая-то «демоническая эпоха» в творчестве обоих художников. Оба они хотели воплотить «духа изгнания». Победителем в этом состязании оказался, конечно, Врубель. Его «Демон» гениален. Из других же его вещей я больше всего ценю «Пана» (с его удивительным, пронизывающим взглядом), «Раковину», портрет его ребенка и портрет Арцыбушева.[23]

Повторяю: Врубель был классичнее всех художников той эпохи. Конечно, это была особенная, специальная, «врубелевская» классика, ни на какую другую не похожая. Суть этой особенности в том, что Врубель идеально выражал свою мысль; он был «идеален» по своей природе. Есть какая-то безошибочность во всем, что он сделал. Я не умею иначе выразить свое мнение о творчестве этого изумительного мастера. Как человек, Врубель был противоположностью молчаливому, обычно сдержанному Серову; он был приветлив, говорлив, любил пошутить, и эти черты сближали его с Коровиным.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Встречи с В. А. Серовым. — И. С. Остроухов. — Кружок художников в доме С. И. Мамонтова. — Домашние спектакли у Мамонтова. — Характер Серова. Его первые работы. Пейзажи и портреты Серова. — П. П. Чистяков о Серове. — Исторические картины Серова. — Последнее свидание в Париже. — Смерть Серова.

С В. А. Серовым я встретился впервые в бытность мою учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Я уже упоминал о том, что оканчивающим курс ученикам был задан эскиз на тему «Снятие с креста». Работа вышла у меня удачной, о ней заговорили в художественных кругах, и это обстоятельство привело к моему знакомству с Ильей Семеновичем Остроуховым и Валентином Александровичем Серовым. Они пригласили меня в свою мастерскую на Ленивке, где группа художников занималась рисованием с натурщиц. Тут я впервые увидел, как Серов рисует, и сразу был поражен его мастерством. Он не только рисовал, но и давал «лепку» натуры, достигая во всех деталях невероятного сходства. При этом никакой фотографичности в его работах не было. Руки, ноги, каждый мускул жили неподдельной жизнью. До сих пор я не могу забыть этого удивительного рисунка.

Вспомнив об Остроухове, нужно указать, что среди московских коллекционеров 90-х и 900-х годов должно быть особо выделено имя этого любителя, знатока и ценителя живописи. Будучи сам крупным художником, Остроухов собрал оригинальную коллекцию картин, ценность которых состояла в равном и высоком качестве. Он одинаково тонко чувствовал и живопись старых западных мастеров, и современные искания, и древнюю живопись, и какую-нибудь китайскую бронзу, мейсенский фарфор или византийскую эмаль. Его коллекция в Трубниковском переулке влекла к себе, заинтересовывала всех друзей искусства, там было на что посмотреть, на что полюбоваться. Остроухов явился, пожалуй, пионером в области изучения иконописи; он поднял важный вопрос о чистке икон,

которая приводила к изумительным «открытиям», он умел ценить исключительную колористическую красоту этих произведений. Своим энтузиазмом он невольно увлекал других, и вокруг него собралось несколько молодых исследователей, принимавших участие в журнале «София»,[1] выходившем в Москве незадолго до мировой войны. После первых встреч у Остроухова я в дальнейшем встречал В. А. Серова у С. И. Мамонтова. Там бывали и почти жили Серов и Коровин, неразлучные друзья, которых Савва Иванович Мамонтов в шутку прозвал «Коров и Серовин».

Мамонтов был обаятельный человек и обладал необыкновенным чутьем ко всему художественному; он умел угадывать «настоящее» в искусстве и этим привлекал к себе действительно настоящие таланты. Мамонтов был в душе настоящим музыкантом, у него было прирожденное чутье к музыкальным ценностям. Впервые услышав какого-нибудь молодого певца, он произносил ему свой приговор, и его одобрение никогда не бывало ошибочным. Отмеченные им дарования всегда оправдывали себя.

Человек отзывчивый, он часто приходил на помощь неимущим артистам и умел делать это вовремя. Но не только материальную поддержку оказывал Мамонтов, — он обладал умением окрылять людей. Скажет, бывало, два-три слова одобрения и развеет тоску, и снова человек верит в свои силы. Многие испытали на себе это свойство Мамонтова, и я знаю по себе, как хорошо он действовал на людей в минуту упадка духа.

У себя в доме Мамонтов затеял театр, в котором некоторые молодые художники (например, Серов и Коровин) участвовали не только в качестве декораторов, но и в роли артистов.

Вспоминая Мамонтова, я вижу перед собой живые темные глаза, искрящиеся умом и юмором. Внешность его удачно передал в своем портрете Врубель: этот портрет, не совсем оконченный, представляет собой, в сущности, только «намек», но какой верный намек! [2] Портрет Мамонтова, написанный знаменитым Цорном, по-моему, гораздо менее верен.

Вспоминается мне и другая работа Врубеля, сделанная по заказу Мамонтова, — две стилизованные головы тигров на фасаде флигеля мамонтовского дома. [3] Каждый раз, проходя мимо этого дома, я останавливался и любовался врубелевскими зверями — так в них великолепно воплощена дикость хищников, так они выразительны, несмотря на стилизацию, или, может быть, именно благодаря ей.

Уже после своего финансового краха [4] Мамонтов продолжал руководить своей керамической мастерской «Абрамцево» (за Бутырской заставой). В мастерской этой я работал довольно долго, вплоть до переезда в Петербург. В ней по моим эскизам были сделаны панно для «Метрополя» (одно из панно — «Принцесса Греза» — исполнено Врубелем). [5]

В эпоху домашних спектаклей в доме Мамонтова, кроме Серова и Коровина, бывали Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Василий Дмитриевич

и Елена Дмитриевна Поленовы, И. Е. Репин, И. С. Остроухов, И. И. Левитан и другие. Домашние спектакли у Мамонтова, в которых участвовала вся эта компания художников, носили характер веселых, оживленных празднеств. Художники выступали в качестве актеров, они же исполняли декорации, бутафорию и пр.

Помню очень удачную афишу В. Васнецова к пьесе С. И. Мамонтова «Хан Намык». В этой пьесе фигурировали лошади, склеенные из картона и прикреплявшиеся на помочах. Серову вздумалось изобразить взбесившуюся лошадь, и он это сделал с такой ловкостью, что вызвал бурю аплодисментов. В нем были черты подлинного сценического таланта.

Серова нередко характеризуют как человека угрюмого, нелюдимого. Он был, действительно, очень замкнутым человеком, но угрюмым его нельзя назвать. Правда, он всегда мало говорил, предпочитал слушать, но иногда вставлял какое-нибудь поразительное по меткости словечко. Мне случалось видеть его заразительно веселым и смешливым. Таким он бывал на собраниях художников, происходивших у кн. Щербатова. Здесь собирались многие участники «Мира искусства» [6] во главе с Александром Ник. Бенуа, который был их вождем и отчасти вдохновителем. Случалось, что самый незначительный повод вызывал в Серове неудержимые приступы веселости. В эти веселые минуты он иногда набрасывал удачные карикатуры на того или другого из присутствовавших художников.

В начале 1890-х годов на выставке появился серовский портрет Веруши Мамонтовой.[7] Он произвел сенсацию. Этот портрет до сих пор имеет значение выдающееся, тогда же он был положительно откровением. Не менее замечательна серовская «Девушка под деревом, освещенная солнцем». [8]

Невероятная свежесть есть в этих вещах, совсем новый подход к природе. Они произвели на всех нас, художников, ошеломляющее впечатление. Замечательно, что всю свою последующую жизнь Серов посвятил тому, чтобы «доработаться» до этих вещей, подняться вновь до их уровня, но, по собственному признанию, не мог. Отмечу, что упорство и настойчивость в работе были у Серова исключительные.

Помню, этой черте завидовал В. Д. Поленов, говоривший: «В Серове есть славянин и есть еврей (мать Серова была еврейка), и это совмещение дает ему усидчивость и терпение, несвойственные русскому человеку».

Серов был способен работать долгие часы, не отходя от мольберта.

Я был очевидцем настойчивости, с какой Серов в музее копировал портрет папы Иннокентия X (Веласкеса). Шаг за шагом преодолевал он технику Веласкеса, скоблил, тер, переделывал, снова скоблил, снова писал и сделал изумительную копию, которую прямо невозможно было отличить от оригинала.

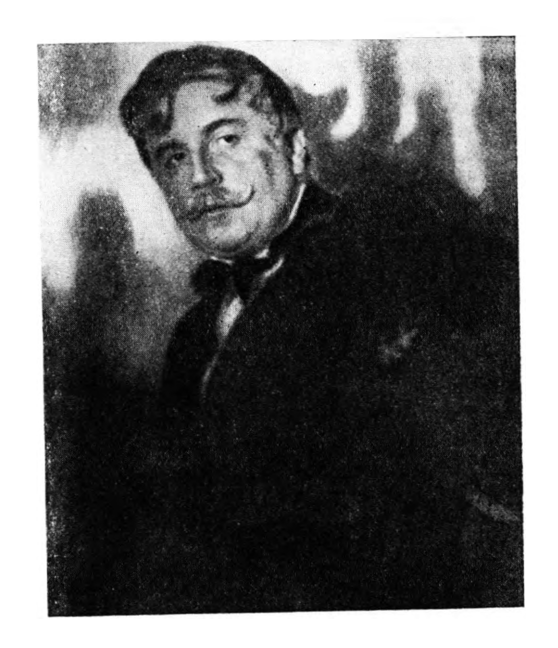
Серова считают преимущественно портретистом; на мой взгляд, пейзажи его не менее прекрасны. Я всегда считал его превосходным

пейзажистом; особенно замечательны у него «Riva degli Schiavoni» (Венеция) и «Via Tornabuoni» (Флоренция). В его русских пейзажах также есть глубокое понимание природы и трогательная грусть.

Коровин очень любил пейзажи Серова и Левитана, но со свойственной ему подозрительностью порою готов был обвинять обоих художников, особенно Левитана, в заимствовании отдельных деталей.

«А ведь это облачко ты взял у меня...»—заметил он однажды обиженно Левитану.

Серов относился к указаниям Коровина с большим вниманием и считал его лучшим другом. Влияние Коровина было, несомненно, благотворно для Серова. Коровин обладал поразительным вкусом и в этом отношении мог быть незаменимым наставником.



А. Я. Головин
Фото. 1914

Отлично давались Серову изображения животных; он передавал не только внешность изображаемого зверя, но умел как-то уловить и «миросозерцание» каждого животного. Такого анималиста, как Серов, я не видывал ни в России, ни за границей. Иногда Валентин нарочно делал ошибки в своих работах, чтобы они не казались слишком безукоризненными. Позже в нем появилось стремление обобщать формы, нередко очень удачно, как, например, в портрете Иды Рубинштейн.

П. П. Чистяков справедливо говорил о работах Серова: «У него совершенно невероятное сочетание рисунка с живописью», «ему все возможно».

Помню также признание П. П. Чистякова, что он не знает другого художника, которому было бы столько отпущено, как Серову. Бывало, расхаживая по выставке в сопровождении своих учеников, Чистяков останавливался перед каким-либо портретом работы Серова и, после некоторого молчания, оборачивался к ученикам и убежденно произносил: «Глядит!»

«Глядит» — это было высшей похвалой портретному искусству в устах Чистякова. Этим словом он определял ценность и выразительность портрета. Нисколько не сравнивая мое восприятие искусства с авторитетными оценками Чистякова, я чувствую возможность выразить свое впе-

чатление от портрета тоже одним словом, но совсем другим: удачный портрет как бы передает мне голос изображенного человека, он говорит. Так, например, глядя на серовский портрет Ермоловой, я положительно слышу ее голос. Портрет этот «говорит». Гораздо меньше удался Серову портрет другой знаменитой артистки — Федотовой, да он и сам был недоволен этой работой.

Вообще же Серову прекрасно удавалось поймать самое характерное в человеческой личности. Как похож, например, его Мазини (с которым, кстати сказать, имел большое сходство Коровин, который даже причесывался «под Мазини»), как типичен Дягилев, как верен Изаи...

В связи с последним портретом мне вспоминается случай, происшедший со знаменитым скрипачом Изаи в Петербурге. Выступая в Мариинском театре, он оставил в пустой комнате свой многотысячный «Страдиварий», и пошел играть с другой скрипкой — «Гварнери».[9] Когда он вернулся, его драгоценный «Страдиварий» исчез бесследно. Никакие поиски не помогли беде — похититель не был обнаружен.

Мое внимание всегда особенно привлекали в портретах Серова руки, такие выразительные и «говорящие». Превосходно удался Серову портрет Г. Л. Гиршман, которую он писал в 1911 г. несколько раз углем и кистью. Работая над этим портретом, видимо очень его радовавшим, он однажды заметил шутливо: «Тут мы к самому Рафаэлю подбираемся...»

В театральном мире Серов создал немало ценного, хотя и не был в этой области профессионалом. Его набросок балерины А. Павловой, производившей в Париже фурор, очень красив, но несколько робок; чувствуется, что художник не вполне знал технику балета. Из его театральных работ лучше всего эскизы к «Юдифи»; к сожалению, в постановке они не были точно воспроизведены, что причинило автору много огорчений.[10]

Из портретов работы Серова я больше всего ценю, кроме упомянутых, портреты М. А. Морозова, Ф. Ф. Сумарокова-Эльстона, кн. Орловой, Коровина и особенно Мазини. Все это — непревзойденные шедевры.

Из числа ранних портретов хорош портрет М. Ф. Якунчиковой; мне он нравится, но Серов не был им доволен и, говоря об этой вещи, сердито махал рукой. Слабоваты у Серова портреты Шаляпина: среди них нет ни одного похожего. Вообще же сходство удавалось ему отлично.

Исторические картины Серова — нечто замечательное: они одновременно и вымышлены и реалистичны, в них дана и художественная правда, и историческая точность.[11] Прежде, когда у нас писали историческую картину (например, Литовченко или Неврев), в ней было пятьдесят пудов, все было тяжеловесно и надуманно. Серов дал жизнь историческим образам. Помню, как долго он готовился к своему «Петру I»: в Эрмитаже зарисовал его маску, осмотрел его мундиры и потом изобразил, каким был подлинный Петр — огромный, но узкоплечий, с маленькой страшной головой, на тонких ногах.

Последний раз я встретился с Валентином в Париже в 1910 г. Он прогуливался по городу с сыном и женой; мы долго бродили вместе, ведя задушевную беседу; внезапно он зашел в игрушечный магазин, купил паяца и подарил его мне, сказав: «Будете меня вспоминать...»

Мне кажется, Серов был угрюм только в середине своей жизни — в юности и в последние годы он был гораздо мягче. Только по внешности можно было его принять за человека «себе на уме», в действительности же душа у него была отзывчивая и открытая. Юмор его проявлялся редко, но был неподражаемо тонок. Он был довольно строг в критических оценках и если хвалил, то очень сдержанно. Помню, однажды он внезапно остановил меня в фойе театра и сказал по поводу моего портрета г-жи Люц: «А портрет-то хорош». Помолчав: «Неплох». Еще помолчав: «Совсем неплох». Это означало у него большое одобрение.

К себе он был очень требователен, как всякий большой художник, и отлично знал свои промахи. Однажды в компании художников кто-то стал упрекать Серова за то, что он взял какой-то заказ только ради денег. Серов в это время вертел в руках большой разрезальный нож. Выслушав упреки, он не ответил ни слова, но крепко ударил себя ножом по щеке, сказав сквозь зубы: «Вот тебе!» В этом неожиданном жесте сказался весь Серов.

Работал Серов много и усердно. У него была любимая кисть, обтрепанная с обеих сторон. Он не расставался с ней и всегда сам ее мыл.

В Серове было много артистичности, которая проявлялась у него то в шутках, то в каком-нибудь неожиданном жесте или позе. Есть фотография, на которой изображена старушка Поленова и Серов, глядящий как-то величаво и снисходительно на альбом, перелистываемый матерью Поленова. Поза у него особенная, одна из тех, которые он принимал внезапно, на минуту. Только что сидел перед вами вахлачок, вялый, скучающий, с головой, ушедшей в плечи, и вдруг он преображается в молодцеватого, элегантного денди с изящными аристократическими манерами.

Из бесед с Серовым у меня сохранилось не много впечатлений. Валентин был молчалив и о себе говорил редко. Замечательный мастер, тонкий ценитель прекрасного, человек с большим вкусом и чувством меры, он навсегда останется примером художника, глубоко преданного своему искусству.

Грудная жаба, неожиданно сведшая Серова в могилу, таилась в нем давно, но незаметно. Однажды утром, встав с постели, он принялся рассказывать жене что-то забавное о вечеринке, бывшей накануне у Остроухова, и хохотал до упаду. Вдруг хохот его прервался криком. Через несколько минут его не стало. Серов ушел от нас в расцвете своего дарования. Мы не знаем, можно ли говорить о «безвременной» смерти. Скрябин заметил однажды, что «гений всегда умирает вовремя», — быть может, он прав.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В. И. Суриков. Встреча с ним в Московском училище живописи. — Палитра Сурикова. — «Боярыня Морозова». — Венецианские этюды. — Значение Сурикова в русской живописи.

В каждом, кто встречался с В. И. Суриковым, живо воспоминание об удивительной силе его индивидуальности. Суриков производил впечатление человека, который на своем творческом пути не остановится ни перед какими препятствиями. Казалось, нет такой жертвы, которую бы он ни принес ради искусства. Редкая сила воли и необычайная страстность составляли основные свойства этой могучей натуры. Можно было подумать, что если бы ему понадобилось пожертвовать чьей-нибудь жизнью ради достижения того или иного художественного эффекта, он не задумался бы ни на минуту. В каждом его движении и выражении глаз, в характерном напряжении мышц на скулах, — во всем чувствовалась неукротимая творческая сила, стихийный темперамент. Это сказывалось и в его манере рисовать: когда он делал наброски карандашом, он чертил с такой уверенностью и силой, что карандаш трещал в его руке. У него было пристрастие к трудным ракурсам, которые он набрасывал быстро и уверенно. Всякой работе он отдавался горячо и упорно, весь уходя в нее и настойчиво добиваясь намеченной цели.

Мои встречи с Василием Ивановичем относятся к 80-м годам. Помню, он пришел однажды с В. Д. Поленовым в Московскую школу живописи и ваяния. Поленов поставил нам натюрморт, в котором большую трудность составляло изображение котла из красной меди. Край этого котла ярко блестел, и нужно было передать неподдающийся красочным сочетаниям блеск. Никто из нас не мог справиться с этой задачей. Суриков загорелся желанием изобразить этот котел. Нужно было видеть, как его увлекла работа, как он забыл о всем окружающем. Но и ему не удалось вполне

осилить неподражаемый блеск меди. Он долго бился, насажал целые горы краски, и хотя достиг иллюзии блеска, но тон меди был передан не совсем точно. Позже за ту же тему взялся Поленов, и ему удалось добиться нужного блеска: он применил краску laque rose d'or,* которую Суриков не признавал.

Вообще нужно заметить, что Суриков был недостаточно осторожен и разборчив в выборе красок. Он смешивал их, не считаясь с химическими взаимоотношениями, и с его картинами произошло то же, что с картинами знаменитого Фортуни. Фортуни достигал изумительных красочных эффектов, получал такую яркость и свежесть красок, какой не удавалось получить никому, и все-таки его картины со временем потускнели и почернели благодаря химическому взаимодействию красок, подобранных без должного расчета. Поленов был в этом отношении значительно осторожнее, по крайней мере он исследовал влияние света на краску. У него имелись три шкалы красок,— одну он держал в ярком свету, другую в обычном комнатном освещении, третью — в темноте. В своей живописи он сообразовался с этими опытными данными, соблюдая также и правила смешения, и потому краски его картин так свежи до сих пор.

Кроме неосторожности в подборе красок, чернота картин Сурикова объясняется отчасти и условиями работы. Его скромная мастерская на Долгоруковской улице была недостаточно светла и недостаточно просторна для работы над большими полотнами. Правда, подготовительные этюды он писал под открытым небом, но затем переносил их на большую композицию у себя в мастерской.

Василий Иванович занимал две небольшие квартиры, расположенные рядом, и когда писал свою «Боярыню Морозову», он поставил огромное полотно на площадке и передвигал его то в одну дверь, то в другую, по мере хода работы. Разумеется, при этом «писании в двух дверях» условия освещения не могли быть благоприятными.

Тремя самыми значительными произведениями Сурикова я считаю «Морозову», «Утро стрелецкой казни» и «Меншикова».[1] Как сейчас помню потрясающее впечатление, которое произвела «Морозова». Были люди, часами простаивавшие на «Передвижной» перед этой картиной, восхищаясь ее страшной силой. Трудно указать в русской живописи что-либо равное этому произведению по замечательной экспрессии отдельных образов. «Морозова» — как бы воплощение непобедимого фанатизма. В толпе есть лица, которые остаются в памяти совершенно неизгладимо. Все персонажи написаны необычайно правдиво и убедительно. Менее удачными представляются мне фон этой картины и все вообще «суриковские» фоны. Мне кажется, что следует различать два совсем разных рода живописи — фигурную и пейзажную, и нельзя писать пейзаж той же

---

* Золотистый розовый лак *(франц.)*.

самой манерой, какою написаны фигуры. Нужен иной прием, иной подход. Этого разделения совсем нет у Семирадского, у которого пейзаж и фигуры кажутся сделанными из одного материала. У Сурикова есть та же обобщенность живописных приемов. Между тем возможно полное разделение фигурной живописи от пейзажной, и это достигнуто, на мой взгляд, в гениальной картине Александра Иванова «Явление мессии».[2]

Первый эскиз «Морозовой» был сделан в 1881 г., а появилась картина на выставке только шесть лет спустя. В перерыве работ над «Морозовой» был создан «Меншиков». Суриков ездил куда-то на север, писал там внутренность избы, работал при таком холоде, что масло, стоявшее на окне, замерзало.

Для каждой своей картины Суриков долго и тщательно подбирал материал, выискивал подходящие типы — то блаженного найдет на толкучке (он изображен в «Морозовой»), то старого учителя (для «Меншикова»), то светскую даму, то богомолку. Только Петр в «Утре стрелецкой казни» написан не с натуры, а по портретам. И как это чувствуется: в нем есть что-то театральное, аффектированное и вместе с тем он какой-то картонный.

К слабейшим вещам Сурикова нужно отнести «Суворова».[3] Это произведение удалось ему значительно меньше других исторических картин.

Любопытно, что часто планы картин возникали у Сурикова под влиянием случайных, резко запечатлевшихся в памяти образов. Так, толчком к созданию «Морозовой» была увиденная художником черная ворона на снегу; «Казнь стрельцов» возникла от впечатления отблесков свечи на белой рубахе.

Что замечательно передано Суриковым — это Венеция. Его венецианские этюды, находившиеся у Поленова, бесподобно передают колорит Венеции и особенно тон воды. Я не знаю лучших изображений венецианского пейзажа, чем у Серова и Сурикова; как ни странно, но именно эти русские художники больше прониклись сущностью Венеции, глубже почувствовали ее душу, чем иностранцы. Мы знаем венецианские пейзажи Уистлера, Гаррисона и других знаменитостей, все это не то: у Сурикова, как ни у кого, передано все живописное очарование Венеции.

В личной жизни Суриков был аскетичен и прост. В его квартире всем домашним полагалось по кровати и стулу. Остальной мебели было очень мало. Стены были голые, без картин; он не любил развешивать свои произведения по стенам.

Вспоминаю Сурикова за чаем у Поленовых, в семье которых он любил бывать. Василий Иванович мало говорил на темы искусства, еще меньше — на художественную злобу дня, но его краткие замечания всегда были ярки, образны и метки.

Облик Сурикова рисуется мне строгим, суровым и простым. Этот кряжистый, насквозь русский человек был так же монументален и величав

в своем характере, как величава его глубоко содержательная и поучительная живопись.

Значение Сурикова громадно, что бы ни говорили о технических недостатках его живописи. Как у великих художников слова можно встретить технические недочеты, ничуть не умаляющие художественной силы их произведений, так и у Сурикова некоторая неряшливость живописи — скорее достоинство, чем недостаток.

Большой заслугой Сурикова является также и то, что он вместе с Репиным выступил в свое время против раболепства перед академической школой. [4] Он и Репин сделали нечто аналогичное тому, чего добились во Франции импрессионисты. Картины Сурикова, написанные грязновато и, пожалуй, грубо, зажигали художественную молодежь своей страстностью, своим вдохновением и размахом.

Не говорю уже о глубоко национальном значении Сурикова. Он умел воскрешать прошлое со всей отчетливостью настоящей жизни, воссоздавая подлинную старину, словно он был ее современником, ее очевидцем.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Моя первая поездка в Париж. — Работа в мастерской Коларосси. — Вторая поездка в Париж. — Работа в школе Витти. — Новое французское искусство. — Путешествие по Италии.

В 1889 г. я впервые отправился в Париж, этот «второй Рим», постоянно привлекающий к себе всех молодых художников своей оживленной кипучей жизнью, своеобразным бытовым укладом «богемы», сокровищами искусства в музеях и многочисленными выставками.

Париж произвел на меня удивительное, ошеломляющее впечатление. Прежде всего, необычайно красива была атмосфера, окутывавшая город, — серебристо-жемчужная дымка, которой теперь, в эпоху автомобилей, уже нет: вместо нее ныне по всем улицам Парижа стелется зловонная пелена бензинного дыма.

В то время когда я впервые приехал в Париж, воздух этого огромного города был еще удивительно свеж. Легкий туман, застилавший все улицы, придавал совсем особый колорит всем зданиям. Утром на рассвете или вечером в часы сумерек, когда зажигаются огоньки фонарей, Париж представлял собой незабываемое зрелище благодаря этой волшебной дымке.

Я поселился в скромных меблированных комнатах, хозяевами которых были две старушки, типичные провинциалки. В ту пору в Париже существовала особая профессия: провинциалы содержали комнаты и затем, по истечении ряда лет, накопив сбережения, уезжали обратно в провинцию мирно доживать свою обеспеченную старость. Там же я и столовался; жилось неплохо, уютно, по-домашнему.

Одновременно со мной в Париже находилось довольно много русских художников. Там жили скульпторы Антокольский и Гинцбург, живописцы Маковский, Боголюбов, Харламов, Ткаченко и другие.

Антокольский тогда находился на вершине славы, о нем говорили как о величайшем скульпторе; это увлечение, как известно, продолжалось довольно долго и только в начале 900-х годов Антокольский был переоценен. Тогда Антокольский горячо увлекался идейной стороной искусства. Он считал, что всякий истинный художник должен быть отголоском своего времени. У Антокольского была особая манера выражаться — он плохо и порою курьезно говорил по-русски, коверкая слова. В то время его занимало создание статуи Нестора-летописца, которого он называл «Нэстэром».

Литературная жизнь Парижа была в ту пору ознаменована торжеством модернизма. Поль Верлен находился в зените своей славы, его стихотворения передавались из уст в уста. Однако нужно заметить, что русская художественная молодежь, жившая тогда в Париже, в общем очень мало интересовалась расцветом французской поэзии и была равнодушна к тем лирическим новинкам, которые волновали парижскую богему.

Из литературных салонов особенно популярен был салон Стефана Малларме. На «пятницах» Малларме собирался весь цвет французского искусства — поэты, художники, музыканты. У него была любимая кошка, с которой он не расставался и которая была как бы «патронессой» его литературных вечеров, — Мелисса, как ее звали.

Целью моего приезда в Париж было продолжение занятий живописью. Я поступил в мастерскую Коларосси, где учился у Жюля Симона и Бланша. Это была одна из многих частных художественных школ в Париже. Коларосси был не художником, а только предпринимателем. Занятия в мастерской Коларосси привели меня к твердому убеждению, что я в своих прежних работах делал не то, что следовало бы делать.

В первый период моего пребывания в Париже мне удалось сравнительно мало поучиться у французов. Зато во второй приезд (в 1897 г.) работа пошла успешнее. Я стал заниматься в школе Витти. Витти, так же как и Коларосси, не был художником. Это был итальянец-натурщик, который нажил небольшое состояние и сумел устроить мастерскую для подготовки молодых художников. Здесь моими преподавателями были Рафаэль Колен и Оливье Мерсон. Первому из них я всецело обязан теми знаниями, какие вынес из школы Витти. Это был большой мастер и превосходный преподаватель. Колен был одним из убежденных сторонников plein air'a,* у него были замечательные этюды обнаженных женских фигур, лежащих на траве. Занимался он также декоративной живописью, в частности им было расписано внутри новое здание Opéra Comique.**

Колен относился к своим ученикам строго и взыскательно. В частности, меня он обескуражил на первых порах замечанием, что мои работы никуда не годятся. Он советовал мне забыть все, что я делал,

---

* Живопись под открытым небом *(франц.)*.
** Парижский Театр комической оперы.

чему учился в Москве, и начать заново. В своих ученических работах я был, по его мнению, на неверном пути. Вскоре мне удалось усвоить требования и даже снискать одобрение Колена, судя по тому, что он стал говорить о моих работах: «pas mal». * Так как на похвалы он был скуп, то такая оценка считалась весьма одобрительной.

Оливье Мерсон был отличный рисовальщик; живописи я его не видел, и, кажется, он не писал красками.[1] Работы его ценились, некоторые из них имеются в Люксембургском музее.

В художественном мире Парижа пользовались в ту эпоху особенной славой импрессионисты с Клодом Моне во главе. Он писал тогда серии картин на одну и ту же тему — разновидности одного и того же пейзажа в разное время дня, при различном освещении, например, фасад Реймского собора. О «Стогах» и «Тополях» Моне говорили как о больших событиях.

Красоту Парижа воспевал в своих зыбких, дымчатых картинах Камилл Писсарро. Ренуар создавал свои знаменитые женские образы. Дега славословил балетное искусство. Крайним выражением импрессионизма было творчество Ван-Гога. Самого художника тогда уже не было в живых. Гоген показал парижской публике экзотическое великолепие Полинезии в ряде прекрасных декоративных произведений, которые далеко не сразу были должным образом оценены. Выделялись работы Мориса Дени, впоследствии приобретшего громкую славу. Морис Дени иллюстрировал «Sagesse» Верлена,[2] и эти иллюстрации произвели в то время огромное впечатление. Большой популярностью пользовались также литографии Одилона Редона, произведения которого напоминали кошмарные видения Эдгара По, славились офорты Фелисьена Ропса, которые всегда привлекали парижан своими острыми сюжетами.

Вернувшись в Москву, я много работал по заказам, иногда малоинтересным, но успевал также заниматься живописью по собственному усмотрению. В начале 90-х годов я написал несколько картин: «Средневековый монах», «Юный пианист», «Ведьма», «Ущерб луны».[3] Две последние картины появились на выставке, устроенной в Москве И. Е. Репиным.[4]

В 1895 г. мне удалось осуществить свое давнишнее желание: я увидел Италию. Страна эта навсегда очаровала меня и дала мне массу впечатлений. Не знаю, что было прекраснее — южная природа, ее великолепные краски, яркое солнце или памятники старины, древняя архитектура, картинные галереи.

Первую поездку по Италии я совершил с А. А. Карзинкиным, московским коммерсантом, любителем искусства. Мы посетили прежде всего Венецию, которая особенно привлекала нас обоих; после неугомонной

---

* Недурно *(франц.)*.

сутолоки на площади Сан-Марко, перед кафе Флориана бродили в глухих переулках, любовались тихими зелеными каналами, заглядывали в музеи, смотрели творения Тинторетто, Карпаччио.

Основное и главное мое впечатление от Венеции — это впечатление какой-то музыкальной ласки. В первый свой приезд мы с А. А. Карзинкиным остановились в отеле Даниелли. Гостиница эта помещалась во дворце Дандоло, на Riva degli Schiavoni. Хозяева гостиницы оставили почти в полной неприкосновенности старинное здание и только устроили в нем для удобства постояльцев некоторые новые переходы. Тусклые зеркала, гобелены, запах старого дерева — все это придавало особое очарование дворцовым помещениям.

К сожалению, впоследствии эта гостиница перешла к другим владельцам (ее приобрело какое-то общество), и когда я вновь приехал (с В. А. Теляковским) в Венецию в 1912 г., я был неприятно поражен происшедшей переменой. В погоне за показной «роскошью» новые хозяева накупили для гостиницы обстановку в известном магазине Тестолини, торговавшем имитацией старины, и во всех комнатах были наставлены такие безвкусные псевдоантикварные вещи, что мы с В. А. Теляковским немедленно выкатились оттуда, едва только познакомились с этой «реформой». Помнится, было уже поздно, шел первый час ночи, и мы рисковали остаться без приюта, но все же предпочли пуститься в поиски другой гостиницы, чем оставаться в этой буржуазно-кричащей обстановке.

Пребывание в Венеции навеяло мне мою «Маркизу». Было это так. В Венеции существовал антикварный магазин Джузеппе Пикколо, куда мы с Теляковским часто заходили. Теляковский был большим любителем старинных вещей, знал в них толк и нередко заглядывал к антикварам. У этого Джузеппе были два портрета — мужской и женский — начала XVIII в. Портреты эти были не бог весть какой художественной ценности, скорее всего это была работа какого-нибудь «доморощенного» художника, но как необычен был женский портрет! Дама в старинном наряде, с цветами в руках, смотрела из тусклой рамы пристально и грустно; в этом взгляде чувствовался конец венецианской республики.

Впоследствии, вернувшись в Петербург, я пытался выразить впечатление от этого портрета и, вместе с тем, от всей Венеции в этюде, изображающем даму XVIII в. на фоне мутных зеркал и пышного венецианского стекла, с видом в окно на зеленую ленту канала.

Венеция с ее неживой или, вернее, отжившей красотой, кажется как бы отдаленной от всего остального мира и даже от остальной Италии. Она — словно покинутый, оставленный дом, забытый и одряхлевший. Седой стариной веет от ее стен, напоминающих о владычестве дожей, о прокураторах св. Марка, о Совете Десяти, о торжественной церемонии «обручения с морем». Все это было не так давно — сто с лишком лет, но уже кажется древней глухой легендой.

Очень сильны были мои первые впечатления от Венеции: был ясный, солнечный день, город нежился в бледно-голубой дымке. На Piazza di San Marco сновали прохожие, задерживаясь в густой толпе, толкущейся в колоннадах боковых дворцов. На площади играл оркестр, над ним мелькали голуби, шелестя крыльями и то рассыпаясь по всей площади, то собираясь в стаю. С колокольни св. Марка открывается вся панорама города, с его куполами и башнями, с чешуйчатыми крышами, с голубыми лентами каналов, по которым скользят узкие черные гондолы.

Нужно ли говорить о величественной красоте Дворца дожей, о чудесной красоте дворца Cas d'Oro или о широком виде с балкона Дворца дожей на остров св. Георгия? Говорить ли о романтической красоте венецианских переулков или о дивных закатах, которые пылают за куполом Santa Maria del Salute, когда стоишь вечером на главной набережной перед широкой полосой рейда?

О Венеции можно рассказать очень много и все-таки ничего не сказать, потому что самое главное в ней трудно выразимо словами. Верные и тонкие намеки дали в своих стихах о Венеции Блок и Волошин;[5] их стихотворения о Венеции совсем коротки, и, я думаю, это именно вследствие «невыразимости» Венеции.

Мы побывали затем во Флоренции, в Риме. Как ни прекрасна Флоренция, она все же не может, на мой взгляд, сравниться с Венецией. Я бы сказал, что Венеция — вся влажная, а Флоренция — суховатая, даже немного горькая. И в ней также много «лирики», но эта лирика уже не столь музыкальна, не столь упоительна. Слов нет, многие памятники Флоренции величавы и прекрасны, но все же великолепный фасад палаццо Питти нагоняет какое-то уныние: есть уныние и в ритме его архитектуры, и в затворенных ставнях, и в окружающем ансамбле. Курьезен и умилителен Понте Веккио, с его лепящимися по бокам пристройками. Но как скучен парк — я уже забыл его название («Кашине»?), куда всем полагалось ездить, где принято было «кататься». Может быть, этот парк и вызвал у меня некоторое охлаждение к Флоренции.

Впоследствии, в 1896—1899 гг., я снова бывал с А. А. Карзинкиным в Италии, возвращаясь в наши любимые города и посещая Неаполь, Амальфи и др.

В 900-х годах я ездил в Италию с В. А. Теляковским. Главной целью наших с ним поездок был Париж, куда мы ездили ежегодно с 1902 по 1912 г. по делам, связанным с театром.[6] Оттуда мы иногда отправлялись в Голландию, в Италию.

Говоря об Италии, я не могу не вспомнить об одной книге, в которой отражено все самое прекрасное, что есть в Италии, это — «Образы Италии» П. П. Муратова.[7]

В своем описании Флоренции он указывает на связь этого города с «Божественной комедией» Данте. Действительно, нынешнему читателю

«Божественной комедии» названия мест, связанных с судьбой поэта, имена людей, с которыми он встречался, упоминания о событиях дантовской эпохи внушают особенное очарование.

«Есть общее в том, как воспринимается Флоренция, с впечатлением от чтения «Божественной комедии». В обеих та же стройность, — стройность великолепного дерева, — та же отчетливость и завершенность, та же гениальная легкость в великом. Камни Флоренции, так кажется, легче, чем камни, из которых сложены другие города. Происхождение и природа слов Данте кажутся иными, чем происхождение и природа обыкновенных человеческих слов. В самом коричневатом цвете здешних дворцов есть высшее благородство, — плащ такого цвета был бы уместен на плечах короля, скрывшего свою судьбу под судьбой странника. И подобно тому, как бесконечную нежность внушают эпизоды, включенные в суровую повесть Данте, так трепетную прелесть приобретают иные минуты, скользнувшие в строгом и простом течении флорентийской жизни». [8]

Во Флоренции мне все казалось прекрасным потому, что именно этот город связан с расцветом кватроченто, итальянского Возрождения XV века, когда искусство было окружено особенным поклонением и почетом.

Прекрасны окрестности Флоренции; мне вспоминается чудесная поездка на лошадях, вместе с В. А. Теляковским, в ближайшие к Флоренции городки и деревушки. В самых маленьких деревнях нам встречались изумительные памятники старинного искусства. Всюду мы наблюдали своеобразный, яркий, жизнерадостный быт. В деревенских тавернах, где мы останавливались, чтобы позавтракать или пообедать, нас угощали неизменными макаронами, национальным итальянским блюдом, которое было бы очень не плохо, если бы его не сопровождало «бурро» — совершенно несъедобное масло.

Мы побывали в Ассизи, Монтефалько и многих других окрестных городах; сколько воспоминаний, сколько памятников прошлого в каждом из них! .. Повсюду разбросаны обломки былой культуры, всюду слышится голос истории, повествующей о славных подвигах или высоком искусстве.

«Здесь жил такой-то», «там похоронили такого-то», — иногда звучат имена мало знакомые, но каждое из них памятно в истории Италии и с каждым связано какое-либо предание.

Из больших городов Италии, кроме Венеции и Флоренции, на меня глубокое впечатление произвел Рим. С первого взгляда, когда приезжаешь в Рим, он кажется обыкновенным деловым европейским городом, шумным, суетливым, с огромными постройками. Затем начинаешь распознавать древний, подлинный Рим, красоту которого не могут омрачить никакие современные наслоения. Ни памятник Виктору-Эммануилу, ни Дворец юстиции, ни новые доходные дома, ни обилие иностранцев-туристов не заслоняют в конце концов древней, величавой сущности «вечного

города» — так же как красота руин не страдает от того, что на форуме Траяна обитают полчища кошек, что развалины театров, форумов, арок окружены трущобами. Рим остается Римом: весь он овеян воспоминаниями об античности и о последующих временах, о славных именах Петрарки, Тассо, Пиранези, Пуссена, Гете.

Прожил я здесь несколько недель в отеле Людовизи, напротив дворца и парка Людовизи.[9] Много бродил по городу, побывал в глухих поэтичных уголках.

Особенно пленили меня полуразрушенные кельи старинного монастыря около того знаменитого кипариса, который посадил Микельанджело. Я никогда не забуду этот милый, грустный пейзаж. Я изобразил его в одном из своих этюдов. Работая над этой вещью, я как бы всем существом своим впитывал в себя «квинтэссенцию» старой Италии. В каждом камне здесь дремала глубокая старина, прошлое внедрилось в сердце, захватывало воображение. С какою-то особою любовью писал я этот пейзаж.

Там же, в Риме, написал я портрет одного мальчугана — «сорвиголовы», типичного сына римских улиц.

Много радости доставило мне путешествие по Испании. Я побывал в Мадриде, посетил знаменитый музей Прадо, где имеется лучшее в мире собрание творений Веласкеса, множество работ Мурильо и Риберы; посетил Толедо, сохранивший древнемавританское обличье, видел оживленную Барселону, пасмурный Бургос, восточно-яркую Валенсию — город голубых, белых и золотых куполов. Особенно увлекла меня Гренада, где я много работал в Альгамбре,[10] копируя росписи этого знаменитого дворца, представляющего собой прекраснейший образец мавританской архитектуры.

В Гренаде жили одновременно со мной два англичанина — пейзажист Беретт[11] и какой-то губернатор из Индии,— постоянно упрекавшие меня за то, что я много работаю и мало гуляю. К работе моей Беретт относился скептически. Однажды, когда я сидел в Альгамбре и зарисовывал какой-то орнаментальный мотив, Беретт подошел ко мне, посмотрел мою работу и заметил: «Вы пишете так, как видите. Это не годится. Надо писать втрое ярче, красочнее. Ведь ваша работа будет находиться в комнате, где краски всегда тускнеют».

Потом он показывал мне свои работы. Они показались мне чрезмерно яркими, и в них не была передана та patine du temps,* которая так очаровательна в памятниках старинного искусства.

Впрочем, разница во взглядах на живопись не помешала нам сделаться друзьями. Мы долгое время переписывались, он звал меня

---

* Налет, создающийся на поверхности предметов под влиянием времени *(франц.)*.

в Англию. Но когда в 1912 г. мы случайно встретились с Береттом в Венеции, он не узнал меня и решительно не мог вспомнить, кто я такой; может быть, причиной было то обстоятельство, что в молодости я носил бородку и стригся ежом, а потом изменил этот «стиль».

Помню, в маленькой гостинице, носившей курьезное название «На седьмом небе», встретил я натурщика, древнего девяностолетнего старика, когда-то позировавшего П. П. Чистякову и Фортуни в бытность их в Риме. Эта встреча меня как-то особенно обрадовала, — к Чистякову и Фортуни я всегда относился с величайшим уважением, а тут передо мной был, так сказать, сообщник прославленных живописцев, когда-то служивший им моделью.

Я побывал также в Кордове — полуразрушенном городе, бывшем в давние времена одним из центров европейской культуры, осмотрел живописную Малагу и поэтическую Севилью, знаменитую своим карнавалом.

Полный чудесных впечатлений, сохранившихся на всю жизнь, вернулся я в Россию, о которой всегда помнил на чужбине и порою скучал.

По возвращении в Москву мне пришлось заняться работой над копированием этюдов Александра Иванова по заказу С. И. Мамонтова.[12] Эта работа привлекала меня: Александр Иванов был одним из моих любимейших художников. Мне кажется, что среди заслуг Александра Иванова должно быть особо отмечено его искусство пейзажа. Для своего времени он был совершенно исключительным пейзажистом. Ему удавалось в своих картинах тесно связать фигуры и пейзаж так, что в них не было того разлада, какой встречается иногда в картинах очень крупных мастеров между фигурными изображениями и окружающим их пейзажным фоном.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Увлечение театром. — Московский Малый театр в 80-х годах. — А. Н. Островский. — М. Н. Ермолова. — Первые опыты театральной работы. — В. А. Теляковский. — Сомнения в своих силах. — Артистическая среда. — Постановки «Ледяного дома», «Дон-Кихота», «Лебединого озера», «Псковитянки». — Мой переезд в Петербург. — Ф. И. Шаляпин и его причуды.

Начало моей работы в театре относится к 1898 г., но мое увлечение театром началось гораздо раньше — еще в 70-х годах. Моему раннему увлечению театром способствовало то обстоятельство, что наша семья была дружна с артистической семьей Музилей. Музиль водил меня, девятилетнего мальчика, в Малый театр, устраивал мне место «в оркестре». Оттуда, из ящика оркестра, я с замиранием сердца созерцал происходившее на сцене. Пристрастившись к театру, я сделался его завсегдатаем, видел вблизи актеров, познакомился со многими из них.

Я еще застал на сцене знаменитого комика В. И. Живокини. Его настоящее имя и фамилия были Джиовакино де ла Момо. Это был блестящий комик, подлинный представитель итальянской ommedia dell'arte.[1] Он пользовался не только успехом, но и самой искренней любовью артистов и публики. Застал я также на сцене Прова Михайловича Садовского, Медведеву, Васильеву. Замечательной комедийной артисткой была Акимова — толстая женщина, с настоящим басом — женский «буфф». Когда, выступая в водевиле «Все мы жаждем любви»,[2] она выходила на сцену в роли актрисы, явившейся наниматься, и рявкала «Все мы жаждем люби-и...», театр покатывался от хохота.

Музиль был также незаурядным жанровым артистом. После смерти Живокини он унаследовал его фрак, в котором тот венчался в 1820-х годах, и цилиндр, плетенный из китового уса, на зеленой шелковой подкладке; в этом наряде Музиль выступал в «Ревизоре» в роли Бобчинского.

Большую роль в моем пристрастии к театру сыграло и то обстоятельство, что в Поливановской гимназии, где я учился, существовал культ

Шекспира. С. А. Юрьев (дядя Ю. М. Юрьева) и Лев Иванович Поливанов основали шекспировское общество. Поливанов был положительно влюблен в Шекспира, и на ученических спектаклях, устраиваемых им, разыгрывались шекспировские драмы. Этими спектаклями руководил сам Поливанов, обладавший несомненным сценическим дарованием; он был знатоком театра и тонким ценителем современных артистов, объяснял нам особенности игры актеров, посвящал нас в психологию шекспировских героев, ярко изображал те или другие моменты сценического действия.

Спектакли наши (я принимал в них участие в качестве «проходящего лица», «без речей») носили весьма оригинальный характер: Л. И. Поливанов, сидя в первом ряду, делал исполнителям замечания не только на репетициях, но и на премьере: «Куда ты лезешь, Петров?» — кричал он ученику, уходившему со сцены не в ту дверь, в какую надо. «Поворачивайся, поворачивайся, Сидоров, живее!» — кричал он какому-нибудь замешкавшемуся персонажу.

Эти спектакли дали мне много ценного. Но особенно полюбился мне Малый театр. Меня волновал даже самый «запах театра», я любил вдыхать запах газа (которым тогда освещали театр), у меня «поджилки тряслись» от восторга, когда взвивался занавес.

Часто посещая Малый театр, я был знаком со многими его артистами — Ленским, Ермоловой, Никулиной и другими. Музиль познакомил меня с А. Н. Островским. Я относился к творчеству Островского с такой любовью, что заучивал наизусть чуть ли не целые пьесы.

Помню я первое впечатление от встречи с Островским: у него был типичный московский облик, но не совсем заурядный — в нем сразу чувствовался большой человек. Широкий лоб, умные глаза, приветливость составляли основные черты этого облика.

В 1885 г. Островский написал свою последнюю пьесу «Не от мира сего»; в том же году он был назначен директором Театрального училища и заведующим репертуаром театров, но и в этой должности пробыл недолго — в 1886 г. Островский умер.

Знакомство с семьей Островского еще больше сблизило меня с Малым театром, который в 80-х и 90-х годах обладал такими прекрасными артистическими силами.

Чего стоила одна М. Н. Ермолова, эта благородная, искренняя артистка, обладавшая таким проникновенным голосом, такой выразительной мимикой, таким верным жестом. Играла ли она Сафо Грильпарцера или Магду в «Родине» Зудермана, леди Макбет или Марию Стюарт, Иоанну д'Арк или Елену Протич (в «Симфонии» М. Чайковского),— она жила своей ролью, отдавала ей всю душу. В жизни она была простым, скромным, сердечным человеком. О ее доброте рассказывались в Москве целые истории с таким же увлечением, с каким рассказывали о вагонах цветов, привозимых для нее из Ниццы.

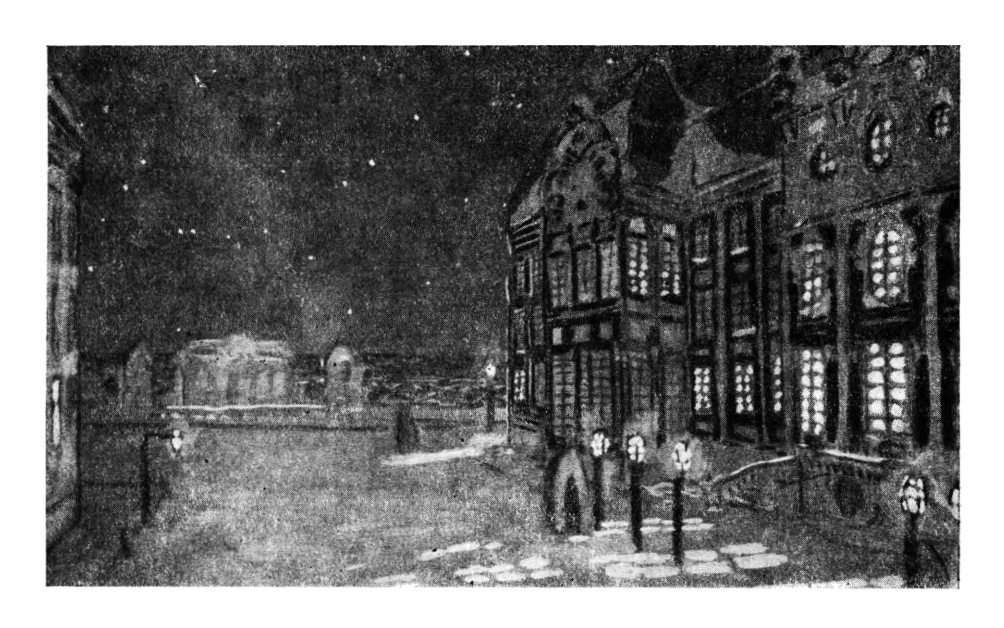
С театрально-декорационным искусством я ближе познакомился в годы существования Московской частной оперы,[3] которую субсидировал С. И. Мамонтов. В опере Мамонтова начали работать в качестве художников-декораторов Васнецов, Врубель, Поленов, Серов, Коровин и другие.

Однажды мой приятель В. И. Сизов,[4] ученый хранитель Исторического музея, сообщил мне, что Коровин пишет декорации в Большом театре и что, вероятно, и я мог бы принять участие в этой работе. Он посоветовал мне познакомиться с В. А. Теляковским, который тогда только что был назначен на должность управляющего московской конторой императорских театров.[5] Я воспользовался этим советом, познакомился с Теляковским и получил от него предложение написать декорации к опере Корещенко «Ледяной дом».[5]

С тех пор, вплоть до 1917 г., мне постоянно приходилось общаться с В. А. Теляковским — сначала в Москве, потом в Петербурге. Военный по образованию, он был, однако, «на своем месте» в роли руководителя императорских театров. Может быть, ему недоставало специальных знаний, но у него был, во всяком случае, хороший вкус, который часто его выручал. Большим прирожденным вкусом отличалась супруга Теляковского,[7] и он нередко пользовался ее советами.

Уже получив приглашение Теляковского работать в Большом театре, я внезапно испытал чувство крайней неуверенности в своих силах. Хорошо помню охватившее меня паническое настроение. Самый острый момент растерянности я испытал, когда после разговора с Теляковским отправился в магазин Аванцо, где мне нужно было сделать некоторые покупки; не доходя до магазина, я обернулся назад и увидел огромную «спину» Большого театра. Я почувствовал жуть при мысли, что мне предстоит — впервые в жизни — расписывать холст размером 18×32 аршина. Пугал и самый масштаб предстоящей работы, и сознание ответственности за нее, и возможность неудачи. Нужно ли говорить, что весь день я не мог найти себе места и всю ночь не сомкнул глаз? Мне казалось, что я берусь за непосильное дело и лучше всего будет, если я от него откажусь, пока не поздно. С таким решением я и отправился на следующий день в театр. Однако, придя в театр, я разговорился о предстоящей работе и, незаметно для себя, отошел от первоначального решения.

Наконец настал «час испытания». В мастерской, куда я явился, меня уже поджидали два маляра, обычно помогавшие декораторам, — молодой парень Яша, горчайший пьяница, и серьезный старичок Савелий. Они поглядывали на меня скептически и, видимо, ждали: что-то будет? У меня душа ушла в пятки. Маляры эти были, так сказать, «тертые калачи», я же был новичком и в их глазах, да и в моих собственных, не стоил ломаного гроша. Маляры эти были «воспитаны» в духе определенных технических традиций, которые требовали, например, чтобы кисть была насыщена краской не больше и не меньше, чем следует. Полагалось, вытащив кисть



Эскиз декорации 2-й картины оперы «Ледяной дом». 1900

из ведра с краской, вертеть ее над ведром, пока краска не стечет, и затем уже нести кисть, не капая, к тому месту, с которого начинается окраска. Замечу, кстати, что и трактовка горизонта была шаблонная, напоминавшая тот papier pelé,* которым пользовались наши бабушки, рисуя пейзажи, то есть небо состояло из трех сливающихся полос — голубой, розовой и зеленоватой. Эти полосы проводил декоратор, а маляры стушевывали границы между ними, чтобы получались мягкие переходы. Небу полагалось быть безоблачным и безмятежным.

Итак, нужно было приступить к делу. Собравшись с духом, взял я большую четырехугольную кисть, так называемый «дилижанс», обмакнул ее в ведро с краской, вытащил и, к изумлению наблюдавших за мною маляров, потащил кисть над разостланным холстом, обильно капая на него краской. Это была минута перелома: с этой минуты я уже больше не боялся. С увлечением возил я «дилижанс» по холсту, а маляры стали мне усердно помогать.

Моему помощнику по декорационной части Сальникову (который впоследствии работал со мной и в Петербурге) я поручил составить

* Полосатая бумага *(франц.)*.

краски, входившие в мой эскиз; дал ему образцы (мазки), и он великолепно составил краски. В этой специальности он был выдающимся знатоком своего дела; он отлично умел также окрашивать ткани и пр.

Моя манера работать, вероятно, показалась на первых порах довольно странной. Я не любил начинать с начала, то есть с первой картины и переходить затем ко второй, третьей и т. д., а начинал либо с конца, с последней картины, либо с середины. Так, при постановке «Ледяного дома» я начал с картины рассвета над цыганским табором.

Трудность работы заключалась в том, что все приходилось мне делать самому: я никогда не умел рассказывать, что именно мне нужно, чего я добиваюсь, и всегда предпочитал сделать работу сам, а не поручать ее помощникам. Только впоследствии, когда моим помощником сделался М. П. Зандин, я получил возможность давать указания, зная, что они будут исполнены в точности и что получится нужный мне результат.

В Большом театре мне приходилось одному расписывать двенадцать гигантских кулис (в Мариинском их всего шесть, и размером они меньше).

Мне кажется, в своей декорационной работе мне удалось с первых же шагов выразить определенный стиль, присущий моей живописи. Нередко меня спрашивают: как вы нашли свой стиль, какими путями вы пришли к этому стилю? Вот вопрос, на который, по-моему, невозможно дать ответ. Всякий знает и понимает, что такое стиль, но едва ли художник, обладающий стилистическим своеобразием, может растолковать, как он овладел стилем. «Я так родился» — вот единственный возможный ответ.

Говорят, что у меня свой «empire», и спрашивают, почему он такой, а не другой.[8] Опять-таки, очевидно, с этим пониманием «empire'a» я родился. Тут мы подходим к каким-то темным, неясным явлениям внутренней жизни, которые не поддаются «разъяснению».

С самого начала работы в театре я почувствовал, что деятельность моя и моих товарищей (Коровина и др.) встречает неодинаковую оценку в разных кругах. Правда, очень многие были «с нами» и «за нас», но были и приверженцы установившихся традиций, которым наши работы казались по меньшей мере странными. Я очень хорошо помню, как было встречено написанное мною для «Псковитянки» ночное небо с рваными, тревожными тучами. Когда я проходил через сцену в зрительный зал, чтобы посмотреть оттуда только что поставленную декорацию, находившиеся на сцене балетные артисты и артистки хохотали мне прямо в лицо. Им просто казалось диким появление на сцене такой «необычайной» живописи.

Артистическая среда в ту эпоху была вообще очень консервативной. Особенно враждебно был настроен по отношению к нам певец Корсов, как бы олицетворявший собою «корпоративный» дух артистов Большого театра.

Напротив, со стороны старых декораторов я не встретил враждебного отношения или противодействия. До меня в Большом театре работали



Эскиз декорации 7-й картины оперы «Ледяной дом». 1900

Гроппиус, Гельцер, Какурин, Вальц.[9] Вальц охотно шел навстречу всем пожеланиям молодых декораторов и не чинил никаких препятствий в работе.

Итак, первой моей работой в театре был «Ледяной дом».

Опера «Ледяной дом» не отличалась музыкальными достоинствами, но сюжет, заимствованный из времен Анны Иоанновны, показался мне интересным, и я с увлечением взялся за воспроизведение мрачной эпохи Бирона.

«Ледяной дом» был поставлен в Московском Большом театре осенью 1898 г.[10] Несколько эскизов декораций к «Ледяному дому» появилось в журнале «Мир искусства».[11]

В 1898—1899 гг. я работал вместе с К. А. Коровиным над декорациями балета Минкуса «Дон-Кихот».[12] Мною были написаны две картины — первая и последняя, остальные были исполнены Коровиным. В этой работе мне пригодились мои наблюдения во время путешествия по Испании, и представился случай широко использовать их.

Следующей моей работой были декорации к балету «Лебединое озеро».[13] В том же 1898 г. я впервые познакомился с Ф. И. Шаляпиным, которого Теляковский пригласил в труппу Большого театра.[14]

Появление Шаляпина в театральном мире Москвы произвело мало сказать сенсацию — оно вызвало небывалое восторженное волнение среди всех людей, любивших театр, оперу, музыку. Я хорошо помню всю значительность этого подъема. Чувствовалось, что вот наступил момент, когда в истории театра откроется новая страница. Выступления Шаляпина воспринимались всеми чуткими людьми как праздник искусства. Вспоминаю одну из своих встреч с Левитаном, который с первых слов забросал меня вопросами: «Видели вы Шаляпина? Слышали его? Знаете ли вы, что такое Шаляпин?».

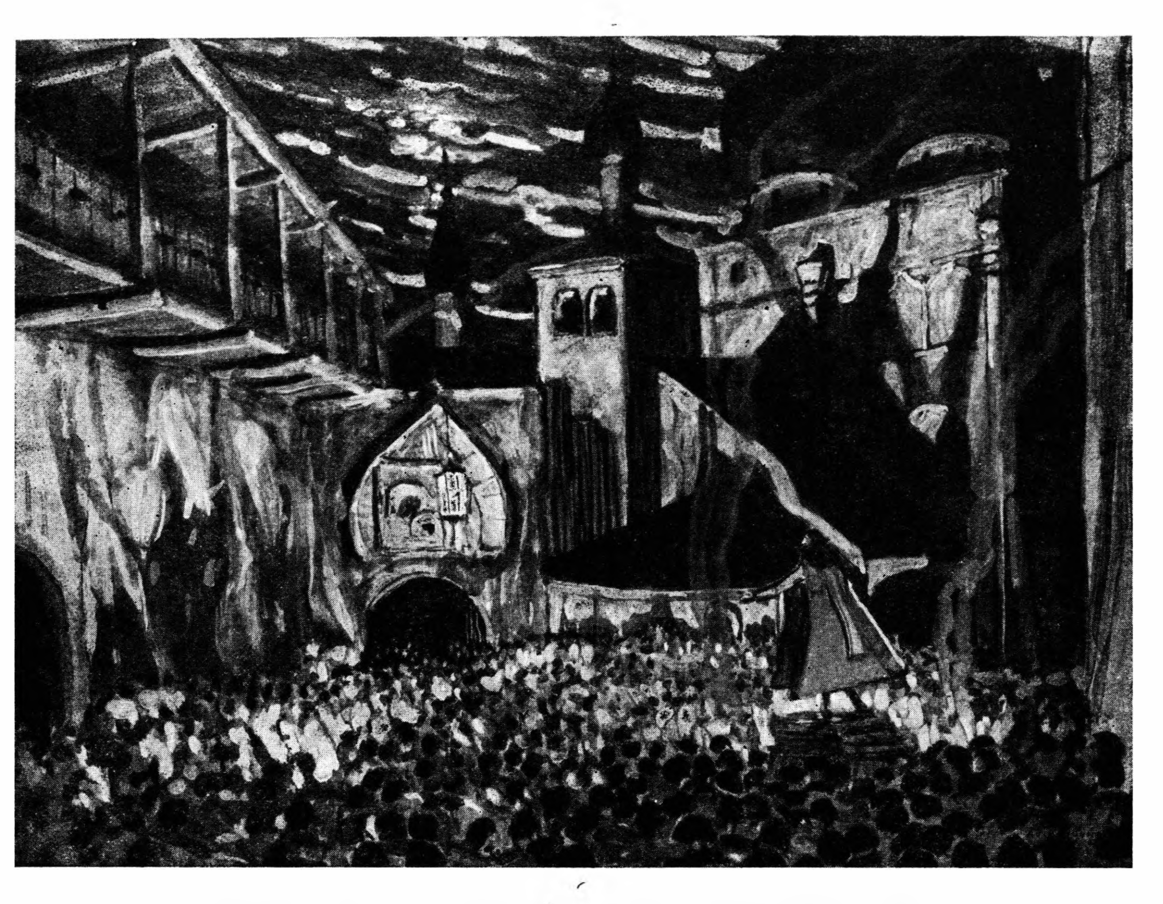
Я должен был признаться, что еще не слышал. — «Пойдите непременно. Вы должны его увидеть! Это что-то необыкновенное. Как он поет Мефистофеля! Как играет!» Левитан был взволнован по-настоящему, и, зная его тонкое артистическое чутье, я понял, что в театре появился действительно какой-то чародей.

Шаляпин выступал в опере Мамонтова, где создал несколько ролей, ставших впоследствии главными ролями его репертуара. Я познакомился с ним, когда он выступал в «Псковитянке» в роли Грозного. Он произвел на меня огромное впечатление всей своей фигурой, игрой, голосом. Казалось странным, что этого артиста не оценили в Мариинском театре, где он выступал в сезоне 1895/96 г. и откуда перешел к Мамонтову. Теляковский сразу понял, какой это огромный артист и как важно пригласить его на сцену императорских театров.

В 1901 г. Теляковский предложил мне работать в Петербурге.[15] Здесь мне были поручены декорации к балету «Волшебное зеркало» (музыка



Эскиз декорации I акта балета «Волшебное зеркало». 1903



Эскиз декорации 2-й картины I акта оперы «Псковитянка». 1901

Корещенко), и с этого года начался петербургский период моей театральной работы.[16]

В Петербурге существовала группа декораторов, создавших определенную «традицию» оперных и балетных постановок. Главной фигурой в 90-х годах был Шишков,[17] будто бы очень хорошо знавший русский стиль. В действительности, он послушно следовал Ропету[18] — любимцу Стасова, и работал в пренеприятном псевдорусском «петушковом» стиле. Шишков был, во всяком случае, мастером «перспективных видов». При Шишкове состоял Бочаров[19] — человек бесспорно даровитый, самый способный из всех тогдашних декораторов. Мастерская Мариинского театра, в которой я стал работать, именовалась в честь его «бочаровским залом». Некоторые работы Бочарова, например декорация кладбища в балете «Жизель», можно назвать прямо превосходными.

Далее, назову Ламбина, довольно сильного пейзажиста, Аллегри, отличного перспективиста, замечательного композитора зданий (в пейзаже он был слабее), и К. М. Иванова, специалиста по балетным декорациям. Иванов терпеть не мог нас, «молодых», остальные же относились к нам терпимо. Вообще в Петербурге не так резко чувствовалась та «оппозиция», которая была в Москве.

Премьера балета «Волшебное зеркало»[20] ознаменовалась крупной неприятностью. Дело в том, что назначение Теляковского вызвало неудовольствие некоторых лиц, причастных к театру. У Теляковского нашлись враги, которые готовы были идти на все, чтобы скомпрометировать его в глазах министерства императорского двора.[21] Какие-то злоумышленники решили во что бы то ни стало «сорвать» премьеру «Волшебного зеркала», зная, что на ней должен присутствовать царь. Они сумели устроить так, что в самую ответственную минуту зеркало, состоявшее из стекла, под которым была налита ртуть, развалилось и вся ртуть пролилась на сцену, что, конечно, вызвало замешательство исполнителей (в это зеркало должна была глядеть балерина, изображение которой потом, при падении ртути, исчезало). Теляковский был страшно взволнован этим ляпсусом, опасаясь, что его обвинят в недостаточной предусмотрительности, нерадивости и пр. Он немедленно направился в царскую ложу и стал объяснять государю, что это происшествие является прямым результатом тех интриг, которые ведутся против него. Николай II успокоил его, сказав, что не придает никакого значения этой случайности и не обвиняет в ней Теляковского.

В 1901 г. мне довелось работать над «Псковитянкой», а в 1902 г. написаны были декорации к «Руслану и Людмиле», совместно с Коровиным.[22]

Здесь нужно вкратце остановиться на истории возникновения мастерских в Мариинском театре. До моего переезда в Петербург не было ни костюмерной, ни бутафорской мастерской, и когда мы готовились к новой постановке, то костюмы делались «кустарным способом» на квартире у Теляковского, при деятельном участии его жены.

Я выписал из Москвы моих помощников: Евсеева, Сальникова, Павлова и художницу Иващенко. Это были знающие, способные люди, и мне легко было с ними работать. Евсеев организовал бутафорскую мастерскую, Сальников — красильную, Павлов заведовал мужским гардеробом, Иващенко — отличная костюмерша—заведовала костюмерной балета (впоследствии она работала не только для балета,— ею были исполнены костюмы для «Маскарада» и др.).



Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Демона
1906

Все это было налажено вскоре после постановки «Руслана и Людмилы», и с тех пор театр был обеспечен регулярной работой мастерских.

1903—1904 гг. прошли под знаком Ибсена. Мною были написаны декорации к «Призракам» для Александринского театра, к «Женщине с моря» — для Михайловского театра, к «Маленькому Эйольфу». Приблизительно одновременно были сделаны декорации к пьесе Кнута Гамсуна «У врат царства».[23]

Встречи мои с Шаляпиным возобновились в связи с моим желанием написать его портрет в роли Демона. На портрете этом Шаляпин изображен в рост, на фоне скал, в позе тоски и отчаяния.

Подобно тому как Шаляпин внес много нового, прежде невиданного в роль Мефистофеля, так и в роли Демона он был не похож на прежних Демонов. Прежде Демона изображали усталым, томящимся, разочарованным. Шаляпин показал не только тоску и разочарование, но и страшную муку, отчаяние. Невольно возникала аналогия с врубелевским «Демоном», и те самые люди, которые высмеивали в свое время Врубеля, должны были признать значительность созданного художником образа.

В то время Шаляпина занимала мысль о новой постановке «Фауста», и весной 1904 г. он решил осуществить ее в Миланском театре «Ля Скаля». Эскизы декораций к этой новой постановке были поручены К. А. Коро-



Эскиз костюма Баяна. Опера «Руслан и Людмила». 1904

вину, а эскизы костюмов мне. Шаляпин был очень увлечен этой постановкой, в которой он выступал не только как исполнитель роли Мефистофеля, но и как руководитель всей художественной части. Декорации и костюмы должны были исполняться по нашим эскизам в Милане, но костюм Мефистофеля Шаляпину хотелось иметь заранее.

Накануне своего отъезда в Милан он прислал мне письмо, с тревогой спрашивая о костюме Мефистофеля: «Проклятая болезнь ноги моей вынуждает меня писать Вам эту записку, иначе я сам лично был бы у Вас. Дорогой мой, ради бога, прошу Вас, по возможности, как можете скорее заехать ко мне, и если у Вас готов хоть какой-нибудь рисуночек к Мефисто — завезите его. Мне ужасно хочется еще переговорить с Вами и попросить Вас объяснить, как нужно делать — портному. Извините, что пристаю, но через два-три дня обязан ехать в Милан, и отчаянию моему нет конца. Целую Вас крепко», и т. д.

Миланская постановка очень огорчила Шаляпина: декорации и костюмы были выполнены местными художниками крайне неудовлетворительно. В письме к В. А. Теляковскому (из Милана от 3 апреля 1904 г.) Шаляпин писал:

«В тот же день, как я приехал в Милан, я уже был огорчен тем обстоятельством, что костюмов, как я желал, к «Фаусту» приготовить по нашим рисункам не могли, оттоворившись тем, что не было достаточно времени и что я рисунки прислал поздно. Несколько дней меня успокаивали тем, что костюмы к «Фаусту» все равно будут верны эпохе и сделаны художественно.

Когда же пришло время репетиций и поставили на сцене декорации, то я вытянул лицо свое на манер шпагоглотателя: декорации были самого олеографического стиля по тонам и письму. Когда же я, возмущенный до глубины души, стал говорить им, что я ими обманут и что не к чему было приглашать меня ставить оперу, и что с этого момента я отказываюсь ставить мое имя как режиссера, то сконфуженный директор Гатти Казацца начал извинительного тона речь о том, что декораторы-художники театра

Скаля — народ в высшей степени ревнивый и что когда он, директор, предложил им написать декорации по присланным эскизам, то они обиделись и на директора, и на меня так сильно, что хотели отказаться от службы, говоря, что мы, мол, видали виды и писали декорации в самых лучших театрах Европы.

Бедняки, жалкие маленькие мещанишки, верующие, что «если все театры Европы», значит не может быть ничего лучше. — Что делать? Пришлось петь в «конфетках». Но если бы Вы и милый Саша Головин посмотрели на сцену, каким резким пятном осталась бы в вашей памяти моя фигура, одетая пленительно в блестящий костюм. Как благодарен я Вам и моему симпатичному и любимому Александру Яковлевичу Головину...

Мне страшно досадно, что я не мог показать здесь публике нашего милого Костю Коровина, а как бы это было бы нужно, как нужно!» [24]

Шаляпин, как человек, наделенный огромным художественным чутьем, не мог примириться с банальными, шаблонными приемами в театрально-декорационном искусстве. Он резко выражал свое неудовольствие по поводу тех или иных плохих декораций, костюмов и пр. Его замечания были обычно вполне справедливы, но многие трактовали их как самодурство, капризы, прихоти, осуждая «избалованного успехом» артиста.

Я считал, что Шаляпин не только был прав, когда протестовал против устаревших и случайных декораций, но даже в тех случаях, когда он бывал неправ, не следовало бы его осуждать: такому исключительному таланту, как Шаляпин, можно простить иные капризы.

Требовательность Шаляпина в отношении постановочной части спектакля вызывала конфликты с теми театральными работниками, от которых она зависела. Так, например, осенью 1904 г. на первой репетиции «Бориса Годунова» Шаляпин, увидев сборные старые декорации, отказался выступать. Большого труда стоило его уго-



Эскиз костюма Мефистофеля. Опера «Фауст». 1903

ворить. Вообще конфликтов с Шаляпиным было очень много, и часто они давали повод к толкам и пересудам в прессе.

Мне очень ярко вспоминается один из «бунтов» Шаляпина, — это было во время представления оперы «Князь Игорь» в Мариинском театре. Шаляпин был чем-то недоволен, — кажется, париком; как это часто с ним случалось, он стал «взвинчивать» себя, раздувать вспышку раздражения. У него была, по-видимому, потребность вызывать в себе такое состояние для того, чтобы затем эта взволнованность переходила в другие эмоции, усиливая и обогащая его игру. Такое желание «взволноваться», очевидно, овладело им и на этот раз. Он ударил париком одного из служащих театра, в гневе разорвал на себе костюм и, выйдя на сцену (занавес еще не был поднят), закричал: «Режиссеры, я петь не буду!» В то время оркестр уже играл увертюру. Шаляпину скоро предстояло выступать, и его отказ срывал весь спектакль, — заменить его было некем. Произошла настоящая паника. Увертюра приближалась к концу, пора было поднимать занавес, а Шаляпин неистовствовал. Он упорно отказывался петь. Помню, как кто-то, стоя на коленях, умолял Шаляпина успокоиться. Разгневанный бас был непреклонен и ушел со сцены. Что было делать? Как выйти из положения? Меня попросили позвонить по телефону Теляковскому с просьбой немедленно приехать.

Тем временем к Направнику был послан человек с поручением по возможности задержать увертюру. Посланец должен был ползти по полу, чтобы его появление не было заметно в зрительном зале. Он прополз через оркестр, добрался до Направника и взял его за ногу. Старик перепугался до полусмерти; впоследствии он рассказывал, какой испытал ужас, когда неожиданно в полутьме кто-то уцепился за его ногу. Однако он все-таки совладал с собой, понял, чего от него хотят, и сумел повторить увертюру с такими переходами, что для публики этот прием остался незамеченным.

Шаляпина кое-как удалось уговорить; костюм, разорванный им, был спешно починен. Злополучный парик был переделан самим Шаляпиным. Тут я имел лишний случай убедиться, как талантлив этот человек даже в мелочах; дело в том, что парик был завит, как баран, густо и ровно. Шаляпин, считая его никуда не годным, тут же принялся переделывать его без помощи щипцов или ножниц: он просто где-то подкрутил, где-то растрепал волосы, и в результате получилась отличная живописная шевелюра. Он артистически взбил его руками. Парик был крепко завит.

В последнюю минуту все было готово, Шаляпин вышел на сцену, прекрасно пел, изумительно играл, и вообще спектакль прошел вполне благополучно.

Придирчивость Шаляпина к разным мелочам, его не удовлетворяющим, объясняется тем, что он, как истинный артист, придавал значение каждой детали, каждому оттенку в исполнении. Всякая мелочь должна

была быть «на месте», все должно было отвечать высоким требованиям художественности.

Шаляпин мог делать чудо искусства из самой маленькой, незначительной роли. Однажды он сознательно взял роль Златогора в «Пиковой даме» [25] и провел ее великолепно. Ему захотелось показать, что нет ролей ничтожных или неблагодарных, если артист обладает мастерством и вкусом.

Такие выступления в маленьких ролях бывали иногда у М. Н. Ермоловой: однажды она участвовала в «Кине», поставленном в день бенефиса одного из артистов Малого театра, и нарочно выбрала третьестепенную незначительную роль, — но как она ее сыграла! [26]

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Возникновение «Мира искусства». — С. П. Дягилев и его заслуги. — А. Н. Бенуа. — Полемика «Мира искусства» с И. Е. Репиным. — Борьба с «передвижниками». — Карикатуры Щербова. — Л. С. Бакст.

Вернусь в этой главе на несколько лет назад, чтобы охарактеризовать новые веяния в живописи.

Однажды в 1898 г. в Москву приехали С. П. Дягилев и Д. В. Философов с целью привлечь некоторых московских художников к участию в задуманном ими содружестве — «Мир искусства». Дягилев был уже тогда известен как любитель живописи и организатор выставок. Философов был по преимуществу литератором, но живо интересовался вопросами искусства. Оба они были друзьями Александра Бенуа, который в то время находился, если не ошибаюсь, в Париже; поддерживая постоянную переписку со своими товарищами, он принимал самое горячее участие в деле основания новой художественной группировки, которая должна была, по замыслу учредителей, объединить передовых русских художников и установить возможно более тесную связь с художественной культурой Западной Европы, которая большинству русских живописцев была очень мало знакома.

Дягилев и Философов устроили собрание московских художников в мастерской Поленовой и поделились с ними своими планами. Предполагалось, что «Мир искусства» будет не только систематически устраивать выставки, но и предпримет издание собственного органа — большого независимого журнала, посвященного передовому искусству.

Большинство из нас, москвичей, имело представление о Дягилеве, как о человеке очень энергичном, и всем нам хотелось верить в успех его начинания.

С. П. Дягилев начал свою карьеру в качестве «чиновника особых поручений в чине губернского секретаря» при кн. С. М. Волконском,[1]

который короткое время был директором императорских театров. До Волконского директором был Всеволожский, сановник, известный в качестве художника-любителя, а также присяжного остряка. Из числа его каламбуров мне запомнился один, связанный с каким-то парадным обедом у императрицы Марии Федоровны. Был постный день, и за столом не было ничего скоромного; Всеволожский упорно отказывался то от одного постного блюда, то от другого. Императрица удивленно спросила его: «Отчего вы не кушаете постного, разве вы не православный?»

«Я-то православный, ваше величество, — ответил Всеволожский, — но желудок мой — протестант».

Всеволожский любил собственноручно сочинять эскизы костюмов для балетов, не всегда удачные, но не лишенные изобретательности; таких эскизов было им сделано что-то около тысячи, исполнителем их обычно был художник Пономарев. [2]

С. М. Волконский — очень просвещенный человек — был вполне на месте в роли директора театров, но чем-то не угодил высшему начальству и потому скоро был сменен. Дягилев был при нем как бы представителем художественных кругов, и эта его роль была, несомненно, благотворной. Хотя Дягилев оставил свою должность еще до ухода Волконского, он успел все же наметить определенный «курс» художественной политики,[3] и этого курса придерживался в дальнейшем преемник Волконского, В. А. Теляковский.

Личность Дягилева в свое время, конечно, еще будет предметом внимания историков искусства и дождется всесторонней оценки. Я отмечу здесь только его выдающиеся заслуги в качестве пропагандиста русского искусства за границей. Значительная доля успехов русского театра за рубежом должна быть приписана его организаторскому таланту. За многие годы моей работы в опере я, кажется, не встречал человека, который был бы в такой мере одарен административными способностями, как Дягилев. Однако сказать, что он был только администратором, значило бы дать неверное о нем представление. Он коренным образом отличался от обычных антрепренеров-дельцов, погруженных исключительно в заботы о материальном процветании затеянного ими дела. Нет, Дягилев был по своей натуре артистом, у него были незаурядные музыкальные способности (он учился пению у Котоньи) и рафинированное чутье ко всему прекрасному. Особенно музыку он чувствовал во всех тонкостях, прекрасно разбираясь в самых сложных музыкальных явлениях. У него были свои вкусы, свои убеждения, против которых можно было спорить, но которые всегда были у него так или иначе обоснованы.

Я помню, например, что при постановке оперы «Князь Игорь» он распорядился выпустить знаменитую арию «О дайте, дайте мне свободу!». Это вызвало недоумение. Его спрашивали: «Сергей Павлович, почему в «Игоре» не поют самую популярную арию?» — «Я приказал выбросить

это место», — невозмутимо отвечал он. — «Почему же?» — «Этот мотив слишком итальянизирован».

И он отстаивал свое мнение так решительно, что переубеждал собеседника.[4]

У Сергея Павловича была импозантная запоминающаяся внешность, большое умение держаться. Когда он входил в партер, к нему поворачивались все головы. Его осанка, манеры, серебряный клок волос в черной шевелюре невольно привлекали к нему внимание.

Умер Дягилев в 1929 году в Венеции, на Лидо, в своей любимой Италии, — умер в одиночестве, чуть ли не в нищете. Так жестоко обошлась судьба с одним из самых блестящих деятелей русской культуры.

Главным соратником Дягилева в борьбе с «передвижничеством» был Александр Николаевич Бенуа. Ему принадлежало идейное руководство всей деятельностью раннего «Мира искусства», боевым органом которого сделался одноименный журнал.

Потребность в хорошем художественном журнале давно ощущалась; знакомство с завоеваниями западноевропейского искусства считалось задачей первоочередного значения. Было ясно, как много нового дала западноевропейская живопись за последние годы.

Петербургские гости встретили в мастерской Поленовой самый радушный прием и полное сочувствие их замыслам. Серов, Коровин, Нестеров, Левитан и другие обещали им свое участие на выставках, а следовательно, и в журнале, который должен был отражать лучшее из того, что могло появиться на выставках.

Когда появился первый номер «Мира искусства»,[5] мы могли убедиться, что в нашу художественную жизнь действительно вошло нечто новое. В частности, для нас, художников, отрадно было качество воспроизведений. Прежде снимки с картин воспроизводились крайне неудовлетворительно, здесь же они печатались с прекрасных клише, изготовлявшихся за границей. Таким образом, художники видели в печати свои произведения не искаженными.

Критические статьи, печатавшиеся в «Мире искусства», вызывали много толков и споров. «Душою» художественной политики журнала были А. Н. Бенуа и С. П. Дягилев, от которых зависела программа «Мира искусства». Бенуа считался виднейшим знатоком искусства, и его «переоценки ценностей» воспринимались с большим интересом. Новые взгляды, проводившиеся в журнале, вызывали иногда резкое осуждение. Со своей стороны, «Мир искусства» нападал на представителей «передвижничества», в частности на И. Е. Репина, признавая, вместе с тем, за Репиным большие заслуги. Большой интерес для характеристики борьбы различных художественных направлений в России на рубеже XIX и XX вв. представляет полемика Репина с «Миром искусства», возникшая по поводу речи Репина на брюлловских торжествах 1900 г.[6] После того как Репин высту-

пил на брюлловских торжествах, появилась статья «Брюлловское торжество», где критиковалось выступление Репина.[7] Последний напечатал в газете «Россия» письмо «Миру искусства», которое весьма интересно для характеристики борьбы художественных воззрений в России на рубеже XIX и XX вв.

Репин писал: «По поводу моей речи, сказанной на брюлловском торжестве 12 декабря в Академии художеств, затрещали вдруг громы «не из тучи» — из-за кулис «Мира искусства», с бутафорскими жестяными щитами. Речь моя не была записана, а потому теперь она, по нравам мелкой прессы, представляет неограниченное место для свалки нечистот. Автор «Брюлловского торжества» («Мир искусства», 1899, № 23—24) негодует на слишком прочное положение у нас в России «Антоновских яблочков», которое-де не менее угнетает настоящее художество, чем «уже отцветшие апельсиновые рощи» времен Брюллова. Он, видимо, имеет непреоборимое желание разводить юго-западные фиги (в кармане) на острове Голодае и остендские устрицы в Териоках. Хватит ли пороху?»

Эта полемика, однако, все же не дает ясного представления о причинах возникновения той оппозиции против «передвижничества», которая намечалась в 90-х годах и во главе которой стояли художники группы «Мира искусства». Об этом писалось много, и часто указывалось в качестве главной причины на охлаждение общества к так называемым гражданским мотивам. Я не знаю, можно ли считать эту причину главной. Дело было не столько в темах и даже не в тенденциозности «передвижников» (хотя эта тенденциозность действительно сделалась утомительной, слишком настойчивой), сколько в недостатках нередко тусклого колорита их полотен. Может быть, единственным исключением среди «передвижников» был Репин, который понимал, что такое живопись, и даже в тенденциозных своих вещах оставался настоящим живописцем. Его «Крестный ход» до сих пор остается отличнейшим образцом живописи; хороши его ранние портреты. Мнения художников по поводу этой полемики разделились: одни стояли за Репина и возмущались «Миром искусства», другие, наоборот, столь же горячо отстаивали «Мир искусства».

Выставки «Мира искусства» вызывали множество возмущенных рецензий в прессе, находившей на этих выставках преимущественно проявление «декадентства». На художников «Мира искусства» рисовались карикатуры (особенно ядовиты и порою удачны были рисунки Щербова), их картины осмеивались самым беспощадным образом. Особенно неистовы были в ту пору некоторые газетные рецензии, но и в специальных журналах появились иронические или очень сдержанные отзывы.

В связи с первыми шагами «Мира искусства» невольно вспоминаются карикатуры П. Е. Щербова. Щербов был одной из самых оригинальных и колоритных фигур среди петербургских художников (Паша Щербов, как называли его в приятельской компании). Блестящий карикатурист, Щербов

был беспощаден в своих сатирических вылазках. Особенно доставалось от него «Миру искусства», который он называл не иначе, как «мор искусства». Он высмеивал в своих карикатурах «мирискусников» оптом и в розницу; доставалось от него и другим художникам. Весь художественный «Олимп» он представил в виде большого группового шаржа «Базар XX века», где на первом плане показаны: Стасов с «иерихонской трубой», Рерих в виде гусляра, Брешко-Брешковский, торгующий курами, меценаты-коллекционеры — С. С. Боткин и кн. М. Н. Тенишева, Бенуа с цимбалами, Дягилев в костюме мамки, везущий в коляске Малявина, дальше В. М. Васнецов в виде богатыря на белом коне и многие другие виднейшие живописцы и художественные деятели начала XX в., изображенные с большим сходством и остроумно шаржированные.[8] Особенно недолюбливал Щербов Дягилева, которого называл «Гадилевым» и всячески высмеивал, изображая то доящим кн. Тенишеву, превращенную в корову, то садящимся на шпиль Академии художеств, с каской Минервы на голове, то есть как бы в роли преемника Екатерины II.[9]

Щербову отлично удавались сатирические рисунки на темы народных песен. Кто не помнит, например, его «Хуторок» и тому подобные шаржированные «жанры»? Его рисунки были и в техническом отношении большим шагом вперед по сравнению с изделиями прежних карикатуристов. Несомненно, современные карикатуристы многим обязаны Щербову, заслуги которого несправедливо забыты.

Какую бы тему ни брал Щербов, он умел показать нечто самое характерное в том явлении, которое высмеивал. Я помню, например, один его рисунок, изображавший дачную идиллию. В рисунке нет ничего «особенного»: обыкновенная дача, но показанная именно во всей своей «обыкновенности», и обыкновенные дачники — «он» и «она»; он погружен в изготовление папиросы-самокрутки, она нюхает цветок. Но как остро подчеркнут здесь шаблон дачного «блаженства» и благополучия!

Щербов часто бывал у меня в мастерской. Обычно он приносил с собой корзинку, нагруженную бутылками, а если не было корзинки, то бутылки торчали из всех его карманов. Придя, он немедленно принимался пить свою любимую «сливовицу».

Будучи богатым человеком (говорили, что он обладатель 200 тысяч), Щербов одевался, однако, очень скромно, не признавал пальто и даже зимой ходил всегда в одной и той же двубортной тужурке. Я не помню его рисующим с натуры: обычно он садился куда-нибудь в уголок и наблюдал намеченную жертву, что-то записывал в маленькую книжечку, а уже потом, дома, претворял свои записи в убийственную карикатуру. Во время посещений моей мастерской его излюбленным объектом был Шаляпин, которого он и изобразил в целом ряде метких карикатур.

Щербов умел каким-то образом передать не только внешние особенности человека, но даже его голос; однажды он нарисовал карикатуру на



Л. С. Бакст. Портрет А. Я. Головина. 1908

художника Скиргелло, у которого была странная манера смеяться — начиная с высоких нот, он разражался ослиным ревом и снова возвращался к фальцету. Щербов изобразил Скиргелло так, что, кажется, этот смех был слышен во всем его «музыкальном» своеобразии.

От всей полемической шумихи вокруг «Мира искусства» я был довольно далек, так как все мое внимание и силы поглощала работа

в театре. Здесь происходила тоже известного рода борьба, может быть, менее горячая, но дававшая заметные результаты. Театр переживал эпоху «бури и натиска» со стороны живописцев. Новой яркой звездой театрального мира сделался Бакст.

С Л. С. Бакстом я познакомился в конце 90-х годов. Он был тогда в окружении Бенуа, Дягилева и других основоположников «Мира искусства». Бакст тогда еще не считался тем «законодателем мод», каким он сделался впоследствии, но его талант уже заставлял о себе говорить, и знатоки пророчили ему блестящую будущность.

В те годы Бакст писал почти исключительно портреты и картины на античные темы; затем он «нашел себя» в театре,[10] и надо сказать, что в роли театрального художника он был вполне на своем месте: умение владеть краской и создавать восхитительные красочные сочетания, знание исторических эпох — все это давало ему право работать в театре.

Многое театральный художник может приобрести, то есть узнать на практике, в частности — знание стилей, умение реконструировать исторические явления — это «сальеризм», доступный очень многим. Но вот чисто вкусовое *чутье* к краске, свойственное Баксту, — это уже нечто врожденное.

Бакст был приятным собеседником, не лишенным юмора, а также дававшим повод другим упражнять свое чувство юмора. Будучи от природы здоровым человеком, он был страшно мнительным, постоянно боялся заболеть, заразиться, простудиться. Его попечение о своем здоровье доходило до того, что даже в теплое время года обыкновенный цилиндр казался ему недостаточно надежным головным убором и он носил особенный цилиндр, стеганный на вате.

У Бакста был большой вкус, благодаря которому он сделался в Париже законодателем мод; было у него и особенное умение связывать между собой разнородные стили, что создавало неожиданно острые впечатления.

Одной из лучших его постановок я считаю «Пизанеллу» д'Аннунцио, в парижском театре Шатле; великолепны также его «Клеопатра» и «Шехеразада», где нет скучной исторической детализации, а есть широкий исторический охват темы. Мила и его старинная романтика, проявившаяся в таких постановках, как «Фея кукол» и «Карнавал» Шумана.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Всемирная выставка в Париже. — М. В. Якунчикова. — Московский Художественный театр. — Мои керамические работы. — Московские коллекционеры И. А. и М. А. Морозовы. — А. А. Бахрушин.

В 1898 г. Коровину и мне была поручена художественная организация русского кустарного отдела на Всемирной парижской выставке, которая предстояла в 1900 г. По проекту Коровина была исполнена внешняя отделка павильона, остальное пришлось на мою долю. Павильон был построен в Москве, затем разобран и в разобранном виде перевезен в Париж.

Работа по устройству выставочного помещения очень меня увлекла. Отправившись в Париж, я следил за всеми деталями осуществления наших проектов, стараясь достигнуть возможно более точного исполнения. Не всегда удавалось добиться от парижских мастеров желательного результата. Помню, как однажды, не столковавшись с малярами, я решил сам покрасить крышу выставочного павильона.

Работа по организации русского павильона в Париже заняла почти два года. Зато нам удалось, как мне кажется, представить русское кустарное искусство достаточно интересно и показательно. На выставке были собраны всевозможные образцы резьбы по дереву, керамика работы московских художников и различные бытовые крестьянские вещи, собранные на Севере, — сани, упряжь, валенки, вышивки и пр. Чтобы наглядно познакомить публику с бытом русского крестьянства, была устроена целая маленькая деревушка. Всю эту затею субсидировали В. В. и М. В. Якунчиковы, большие любители русского народного искусства.

М. В. Якунчикова была незаурядной художницей, настолько одаренной и опытной, что ее нельзя причислить к числу обычных любительниц-дилетанток. Она большею частью жила за границей, но летом обычно приезжала в Россию и занималась пейзажной живописью. Излюбленными

темами ее произведений были поэтические уголки старинных усадеб, виды с балконов на безграничные просторы полей, заглохшие сады, деревенские кладбища. Кроме живописи, М. В. Якунчикова занималась цветным офортом, и в этой области у нее были очень удачные вещи. Одно время она занималась таким, казалось бы, чисто «любительским» и незатейливым делом, как выжигание по дереву, причем эти работы получались у нее вполне художественными, ничем не напоминая обычных шаблонов.

М. В. Якунчикова приобрела в свое время одну из моих ранних работ, «Плач Ярославны»; она же заказала мне и Е. Д. Поленовой декоративное убранство столовой, которое было исполнено в сказочном стиле, всегда привлекавшем Якунчикову. Роспись этой столовой была сделана в 1897—1898 гг.; она была воспроизведена в одном из английских иллюстрированных журналов. [1]

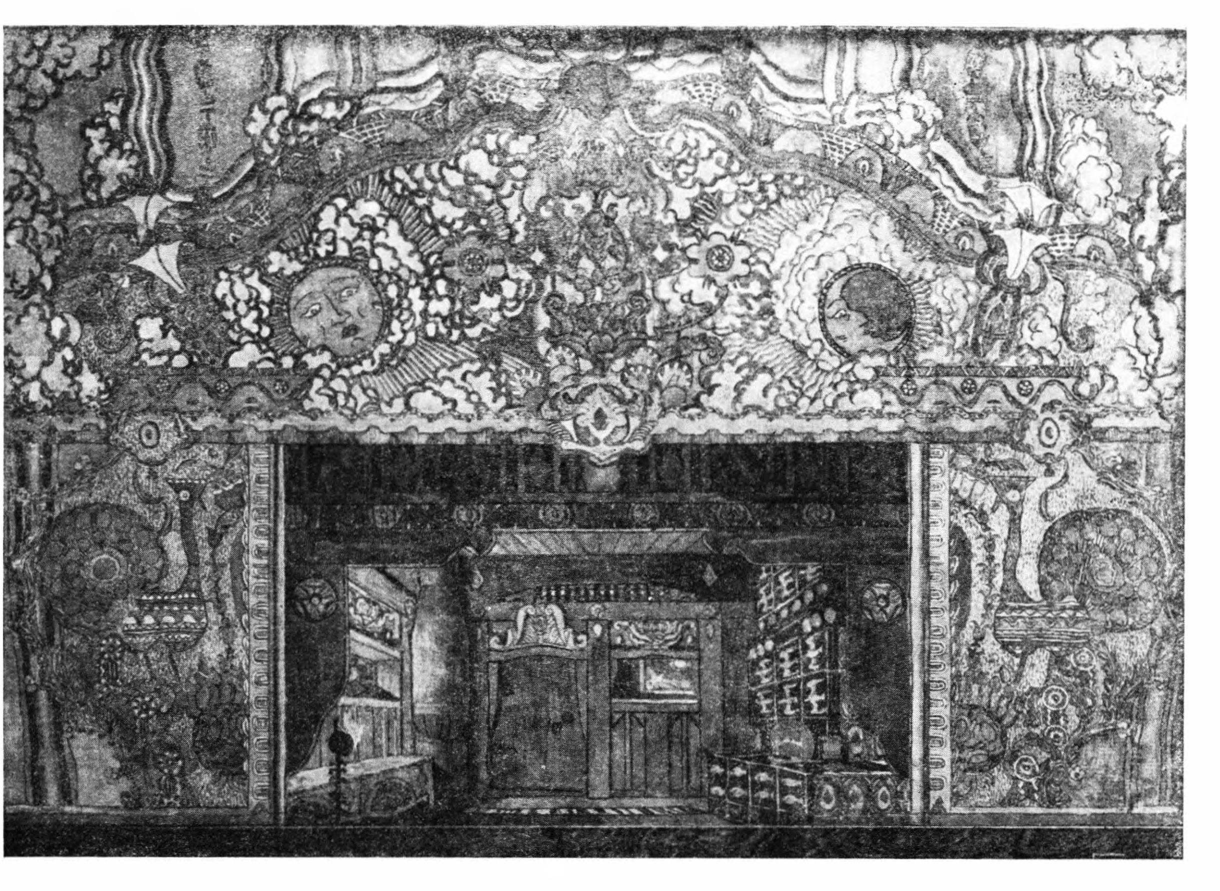
Творчество М. В. Якунчиковой, несомненно, развернулось бы еще очень широко, если бы ранняя смерть не пресекла ее деятельности в расцвете лет: она умерла, будучи немногим старше тридцати лет.

Говоря о московской художественной жизни в конце 90-х годов, нельзя обойти молчанием такое замечательное явление, как Московский Художественный театр, в то время только еще начинавший свою деятельность, но уже сразу покоривший сердца большинства московских театралов, особенно тех, кто ждал от театра новых исканий и новых приемов.

О зарождении Московского Художественного театра один из его летописцев рассказывает так:

В сезон 1897/98 г. в Москве приобрели большую популярность спектакли членов «Общества искусства и литературы», душой которого был любитель, артист и режиссер Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев). Одновременно на драматических курсах Московского филармонического общества готовились к выпуску ученики известного драматурга и преподавателя сценического искусства Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Экзаменационные спектакли его курсов, ежегодно устраиваемые в Малом театре во время трех недель великого поста, всегда привлекали внимание публики. Как в спектаклях любителей, так и в основе преподавания в Филармоническом обществе были заложены одни и те же принципы: беспощадная борьба с рутиной, вскрытие индивидуальных качеств актеров, правильное понимание литературного и психологического рисунка ролей, удаление исполнителей от сценических воспоминаний, с предвзятостью уже усвоенных впечатлений и ложно понятых традиций, а главное — искренность переживаний, построенных не на словах, а на чувствах.

В театральной жизни России был в это время полный застой. Все старые формы обветшали, нужна была коренная реформа театра. Станиславский и Немирович-Данченко — оба, каждый по-своему, — искали новых художественных и сценических направлений, оба имели одинаковые



Эскиз декорации пролога оперы «Сказка о царе Салтане». 1907

идеалы в искусстве. Еще не зная друг друга, один невольно дополнял другого; сама судьба как бы невольно толкала их к встрече. Встреча эта состоялась, и они решили соединить руководимую ими театральную молодежь в одно целое, создать свой самостоятельный театр, в котором находили бы приют лучшие произведения Чехова, Ибсена, Гауптмана и другие, не шедшие еще нигде пьесы; театр, в котором была бы новая струя, где искусство было бы выведено из рамок рутины и шаблона и где была бы возможность развиваться молодым силам. Театр должен стоять на художественной высоте и в то же время быть общедоступным, обслуживая возможно более широкие круги.

Интеллигентное купечество с С. Т. Морозовым во главе охотно пошло навстречу этой мысли: был собран капитал, предоставлена библиотека, картины, различные предметы искусства, сформировалась группа из учеников Станиславского и Немировича-Данченко, выработали репертуар, приступили к репетициям. Станиславский как режиссер принес с собою сверкающие краски своей изумительно богатой режиссерской палитры — краски, которыми оживлялась, обновлялась и заново создавалась вся природа сценических постановок. Немирович-Данченко углублял творчество режиссера как чуткий знаток слова, как великолепный психолог человеческой души, интуитивно угадывающий индивидуальность актеров, и как прекрасный художник, вливавший в театральную работу строгость литературного рисунка и правду психологического содержания произведения.

Стали готовиться к спектаклям. Готовились не только занятые в пьесе артисты, но все вообще, даже самые незначительные деятели театра. На репетициях устраивались обстоятельные беседы об идее пьесы, ее эпохе, подробно разбирались характеристики действующих лиц, выслушивались самые разнообразные мнения и суждения: возникло подлинное коллективное творчество. Основатели нового театра сумели окружить свое дело атмосферой исключительно жертвенного культа.

Вспоминая об этом времени, Вл. И. Немирович-Данченко рассказывал как-то на одном из интимных собраний труппы в Москве: «Как мы были счастливы тогда! Нас не пугала неизвестность будущего, нас соединяла горячая дружба. Все это было оттого, что мы были влюблены в одну идею... в идею нового театра. В бедной обстановке подмосковной дачи в Пушкине мы просиживали дни и ночи, мы работали, мечтали... Идея эта волновала нас как что-то еще смутное, неясное, но прекрасное. Она лишала нас сна, покоя, но давала восторженную силу и горение. В чем заключалась эта идея нового театра — мы тогда еще сами хорошо не знали. Мы были только протестантами: против всего напыщенного, неестественного, «театрального», против заученного, штампованной традиции. И этот общий протест, эта общая влюбленность, таинственная, необычайная, соединяла нас и давала нам силу и веру...»

Позже идея осознавалась, окрепла и вылилась в следующую теорию: для изображения жизни на сцене нужно подойти к действительности со стороны подлинно художественной правды, вскрыть глубоко внутреннее значение и смысл обыденных простых фактов, выявить этот смысл в простых, но отточенно-художественных формах и тем отразить жизнь человеческого духа.

Теории этой Московский Художественный театр остался верен на протяжении всей своей деятельности.

Московский Художественный театр открыл свою деятельность в Щукинском «Эрмитаже» [2] постановкой исторической хроники А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» поздней осенью 1898 г. В том же году были поставлены «Потонувший колокол» Гауптмана, «Венецианский купец» и др. Желание театра поставить «Ганнеле» Гауптмана не осуществилось: пьеса была запрещена по настоянию духовных властей как кощунственная.

Положение Московского Художественного театра было вначале довольно шатким и неопределенным, сборы оставляли желать лучшего. Несмотря на громкий успех чеховской «Чайки», материальные дела театра были далеко не благополучны, и неизвестно, удалось ли бы ему продолжать существование, если бы не поддержка С. Т. Морозова.

В 1900 г. в труппу Московского Художественного театра вступил В. И. Качалов, что было, несомненно, большим приобретением для театра.

Вскоре Художественный театр перекочевал из «Эрмитажа» в Камергерский переулок, ставший с тех пор знаменитым. Кто из людей, любящих театр, не побывал в серо-зеленом зале стиля модерн, перед занавесом с белой чайкой, широко распластавшей крылья? И нужно ли вспоминать о пьесах Ибсена, Горького, Чехова, Метерлинка, исполнением которых МХАТ стяжал себе до сих пор не увядшую славу?

Точно так же нет надобности говорить о заслугах К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко и их сподвижников. Эти заслуги известны и трудно прибавить что-либо к установившейся единодушной оценке их.

С К. С. Станиславским меня в течение многих лет связывают самые дружеские отношения; по странному совпадению оба мы родились в одном и том же месяце, одного и того же числа, в одном и том же городе.

Из числа артистов Московского Художественного театра особенно крупными величинами представляются мне Леонидов, Москвин и Качалов. У каждого из них вполне своеобразный талант. Качалов обладает, кроме того, прекрасным, выразительным голосом, богатым интонациями.

Возвращаясь к своей личной работе, вспоминаю, что в конце 90-х годов меня очень увлекала работа в области прикладного искусства, особенно в области керамики. Я исполнил ряд эскизов для керамических изделий, которые были осуществлены в художественной гончарной мастер-

ской «Абрамцево» (в Москве). В начале 1900 г. они появились па второй выставке «Мира искусства». Это были два блюда, кувшин, изразцовая печь, умывальник и братина, приближавшиеся по своим узорам к образцам народной кустарной керамики.

На той же выставке появилась исполненная по моим эскизам мебель — умывальник из майолики и дерева, украшенный павлинами, обеденный стол и стулья, кресло и пр., в том же русском сказочном стиле. Дверь и панно, фигурировавшие на этой выставке, были исполнены в ином, модернистическом, или, как тогда говорили, «декадентском» духе, с крупными фантастическими цветами. Кроме керамики и мебели, на выставке были некоторые мои графические работы — рисунки переплетов, обложка и заставка для журнала «Мир искусства».

Из других предметов обстановки, появившихся на упомянутой выставке, назову камин Врубеля, шкафы Малютина и Васнецова. Превосходно было представлено творчество А. Бенуа, Сомова, Серова. Первый выставил ряд пейзажей Финляндии, Нормандии, иллюстрации к Пушкину и др. Сомов дал на выставку несколько прекрасных портретов (особенно хорош был портрет дамы в старинном костюме, с книгой в руках, ставший весьма популярным), «Боскет», «Конфиденцию», «Сумерки летом» и др. Серов выставил портрет Пушкина [3] и несколько других, пейзажи, офорты и автолитографии.

Театральная работа в эти годы занимала у меня много времени, и к станковым произведениям мне удавалось обращаться только изредка, в перерывах между театральной работой. Впрочем, эскизы для декораций исполнялись мною обычно настолько детально и законченно, что носили, в сущности, характер небольших картин. Многие из них приобретались коллекционерами и музеями. Один эскиз декорации к «Ледяному дому» был приобретен М. К. Морозовой, другой остался в Большом театре. Из числа эскизов к «Волшебному зеркалу» один был приобретен А. П. Боткиной, супругой известного мецената и коллекционера С. С. Боткина. Эскизы декорации к «Псковитянке» Римского-Корсакова находятся в Третьяковской галерее, один из эскизов к «Руслану и Людмиле» попал в собрание И. А. Морозова, а эскизы к пьесам Ибсена распределились между собраниями Морозова и Бахрушина.

И. А. Морозов, создатель обширной коллекции, впоследствии вошедшей (в части французской живописи) в состав Московского музея новой западной живописи, [4] был одним из самых знающих и дельных московских коллекционеров. Собирать картины он стал в начале 900-х годов, увлеченный примером своего старшего брата, в собрании которого были многие представители импрессионизма, тогда еще только входившие в моду.

Первой покупкой И. А. Морозова была картина Левитана. Позднее он приобрел ряд вещей Коровина, в 1903 и 1904 гг. — ряд моих эскизов к драмам Ибсена и автопортрет; в дальнейшем — эскизы декораций

к парижской постановке «Бориса Годунова», несколько «Испанок», ряд пейзажей и эскизы декораций к «Орфею и Эвридике».

Картины французских мастеров Морозов приобретал частью на парижских выставках «Общества независимых» и в «Осеннем салоне»,[5] а большей частью у крупных парижских торговцев картинами — Воллара, Друо, Дюран-Рюэля и других. У первого из этих торговцев (особенно знаменитого в Париже) были приобретены Морозовым многие произведения Сезанна и Гогена, некоторые картины Ренуара, Пикассо, Дега и других. Наступление мировой войны помешало Морозову продолжать собирательство, но и то, что было им сделано, составляет ценнейший вклад в сокровищницу музейных коллекций.

Умер Морозов в 1921 г., по дороге в Карлсбад.

Старший Морозов, М. А., был также большим ценителем искусства. О его своеобразной личности (именно личности, а не только внешности) рассказывает нам превосходный портрет Серова.

Живя в Париже, М. А. Морозов подружился с художником-маринистом Досекиным, большим любителем абсента. Для них l'heure sainte de l'absinthe* затягивался на много часов. Морозов пристрастился к этому напитку и сделался его жертвой.

Другой видный московский коллекционер А. А. Бахрушин ограничил свое собрание отражением русской театральной жизни и создал единственный в своем роде театральный музей, перешедший после революции в число государственных музеев. В музее Бахрушина собран очень обильный и ценный материал по истории русского театра: множество портретов, эскизов декораций, костюмов и пр. Музей составлен с большим старанием и любовью.

---

* Священный час абсента *(франц.)*.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Программы для Эрмитажного театра. — «Золото Рейна». — События 1905 года. — Постановки «Дочери моря» и «Антигоны». — Работа над «Кармен». — Айседора Дункан. — Артур Никиш.

В начале 900-х годов мне неоднократно приходилось делать рисунки программ Эрмитажного театра,[1] где в то время довольно часто устраивались спектакли.

Эрмитажный театр построен был в эпоху Екатерины II в расчете на небольшое число зрителей (около трехсот человек). В начале существования этого театра спектакли происходили в нем регулярно, иногда по нескольку раз в неделю (в александровское время); затем, после возникновения трех новых больших театров (Мариинского, Александринского и Михайловского),[2] Эрмитажный театр гораздо реже служил для спектаклей. В начале 900-х годов (до 1905 г.) в нем принято было устраивать сборные спектакли, состоявшие из одного акта оперы, одного акта драмы и одного — балета (изредка давали какую-нибудь драму полностью).

Мне было поручено несколько рисунков (программ) для спектаклей Эрмитажного театра, именно программы к «Лоэнгрину», «Фаусту», «Борису Годунову» и «Троянцам».[3] При исполнении этих рисунков допускалось большое разнообразие красок, применение позолоты и пр., так что можно было создавать сложные по тонам и нарядные композиции. Печатались они обычно в московской литографии Левенсона, где репродукции делались превосходно, с соблюдением тончайших оттенков акварели, с сохранением каждого штриха.

Обычно я давал в этих программах какой-нибудь чисто декоративный рисунок, иногда — сюжетное изображение. Последнее требовало особого внимания и осторожности, поскольку афиши предназначались для придворных спектаклей, где всегда могли возникнуть какие-нибудь «аллегори-

ческие» толкования рисунка. Так случилось, например, с моей программой к «Лоэнгрину», где были изображены три лебедя с коронами на головах. Среди придворных возник разговор о том, что тут имеется намек на трех коронованных особ. В. А. Теляковскому пришлось разубеждать фантазеров и доказывать, что никакой аллегории в рисунке нет.

Мне приходилось также исполнять рисунки программ для спектаклей в царскосельском Китайском театре. 9 мая 1902 г. там был поставлен второй акт балета «Конек-горбунок» с декорациями Коровина и второй акт балета «Лебединое озеро» с моими декорациями. В первом из них танцы были поставлены Горским, дирижировал Арендс, во втором танцы шли в постановке Петипа, дирижировал Дриго.

Китайский театр в Царском Селе во время последнего царствования редко служил для спектаклей. Между тем это один из самых привлекательных маленьких театров, уютный и стильный. Уже одно его местоположение — в Александровском парке — придает ему особое очарование.

В Китайском театре (построенном по проекту Камерона) [4] часто происходили спектакли при Екатерине II; после ее смерти театр долго пустовал, затем несколько спектаклей было устроено в 20-х и 30-х годах прошлого века. В 1892 г. здесь впервые были поставлены «Плоды просвещения» Л. Толстого; в 1900 г. шли древнегреческие комедии в исполнении любителей. Позднее, во время Царскосельской юбилейной выставки, [5] в Китайском театре шли спектакли «Старинного театра» [6] Ю. Озаровского, пользовавшиеся большим успехом.

По своему внутреннему убранству этот театр представляет собой типичное для конца XVIII в. сочетание «шинуазери» [7] со стилем Людовика XIV и Людовика XV.

После работы над декорациями к драмам Г. Ибсена («Призраки», «Маленький Эйольф», «Женщина с моря») мною была исполнена одна декорация к пьесе Гамсуна «У врат царства». Для оперы была исполнена одна декорация к «Прометею» Берлиоза,[8] и одна картина была написана для балета «Лебединое озеро».

В 1904 г. важным событием в жизни Мариинского театра явилось возобновление оперы «Руслан и Людмила», которое подготовлялось еще в 1903 г. при участии Римского-Корсакова, Глазунова, Коровина, Стасова, Направника и других. Была создана особая комиссия, работа которой заключалась в восстановлении оперы Глинки во всей ее чистоте и неприкосновенности. [9]

В 1906 г. мне были поручены декорации к «Золоту Рейна», в связи с постановкой «Кольца Нибелунгов». [10]

«Золото Рейна» привлекало меня своей музыкально-драматической глубиной. В музыкальной драме Вагнера нашло законченное выражение то синтетическое искусство, к которому стремился еще Глюк. В трилогии «Кольцо Нибелунгов», первую часть которой составляет «Золото Рейна»,

Эскиз декорации к трагедии «Антигона». 1906

все преисполнено символизма и вместе с тем близко и общепонятно по своей основной идее, утверждающей, что корень всех зол на земле — алчность к золоту. Для художника «Золото Рейна» дает богатейший материал.

Постановка «Золота Рейна» была для меня одной из интереснейших работ. Если не ошибаюсь, новые декорации были встречены публикой сочувственно. «Кольцо Нибелунгов», поставленное полностью, обратило на себя внимание не только всего музыкального мира России — об этой постановке заговорили и в Европе.

К Вагнеру наша публика относилась прежде довольно сдержанно, но «Кольцо Нибелунгов» расположило ее к гениальному немецкому композитору. На постановку «Кольца» смотрели вначале отрицательно даже некоторые музыкальные деятели, например Направник, но впоследствии он стал сторонником этой постановки и охотно дирижировал оперой Вагнера.

Из числа исполнителей должен быть выделен И. В. Ершов, который является, на мой взгляд, лучшим в мире Зигфридом; он же хорош в партии Зигмунда. Превосходным Вотаном был Касторский, партию Зиглинды пела Больска, Брунгильды — М. Фигнер, Куза и Ермоленко. Кроме последних, партию Брунгильды пела также Ф. Литвин, которую дирекция приглашала на гастроли. Остальные исполнители были также на большой высоте. Партии Зигмунда, Миме и Логе исполнял А. Давыдов, Гунтера и Альбериха — А. Смирнов, Альбериха пел также Тартаков; Чупрынников исполнял партию Миме.

В 1905 г. мною было написано несколько портретов: портрет М. Н. Кузнецовой в роли Кармен (он находится в Театральном музее Бахрушина), портрет Воейковой и др.; портрет Шаляпина в роли Мефистофеля (в красном костюме). Последний портрет написан был в одну ночь, с большим напряжением. У Шаляпина было в то время обыкновение превращать ночь в день, а день — в ночь: он выразил желание позировать мне после спектакля, если угодно до утра, но с тем, чтобы портрет был закончен в один сеанс. Пришлось согласиться и писать портрет при электрическом освещении.

Работа шла у меня почти без перерывов, мне хотелось во что бы то ни стало окончить ее, и это удалось, но помню, что устал я ужасно, и когда я клал последние мазки внизу картины и нагибался, с меня буквально лился пот, стекая со лба на пол, до такой степени я изнемог.

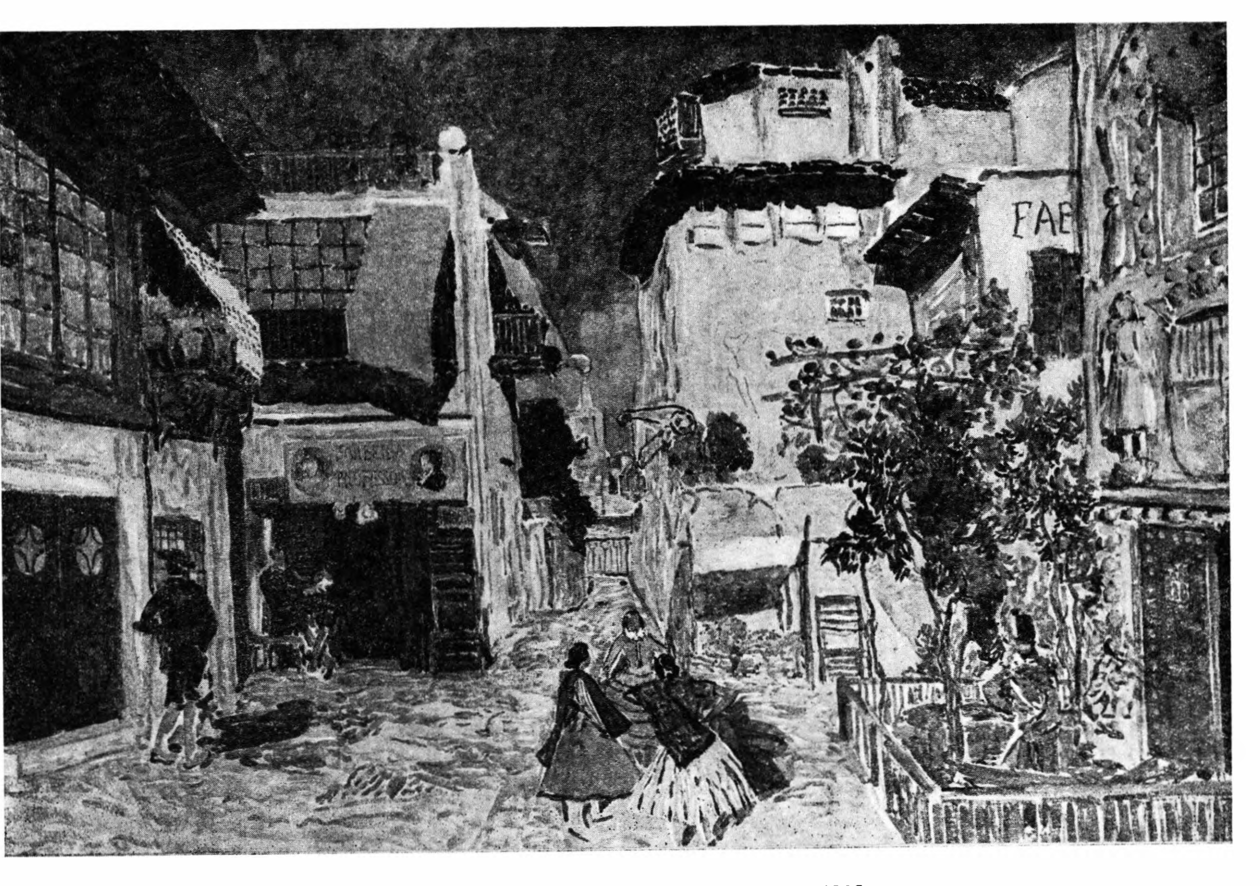
Обращаясь к общему характеру театральной жизни 1905—1906 гг., нужно заметить, что на ней заметно отразились события 1905 г. Революционные настроения сказывались, между прочим, и в тех демонстрациях, какие происходили то в одном, то в другом театре. Например, в октябре, после объявления манифеста, в Мариинском театре, на представлении «Лоэнгрина», раздался возглас: «Долой самодержавие!» и из ложи стали кидать в партер стулья. Поднялась невероятная суматоха: офицеры вынули шашки, штатские пустились в бегство, разбежался и оркестр во главе с Направником.

Приблизительно то же самое, но в более спокойных формах произошло в Александринском театре на представлении «Не все коту масленица». Постоянные волнения происходили среди театральных служащих, обращавшихся к дирекции с различными требованиями, большею частью экономического порядка; иногда эти выступления приобретали характер политического протеста.

Весьма пестрый характер носил в те годы репертуар Алек-



Эскиз костюма Антигоны. Трагедия «Антигона». 1906



Эскиз декорации I акта оперы «Кармен». 1908

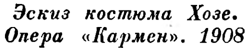


Эскиз декорации IV акта оперы «Кармен». 1908

Эскиз декорации II акта оперы «Кармен». 1908







Эскиз костюма Хозе. Опера «Кармен». 1908

Эскиз костюма Кармен. Опера «Кармен». 1908

сандринского театра: продолжали идти пьесы Невежина, Крылова, Трахтенберга;[11] наряду с ними удавалось ставить пьесы Ибсена, Чехова и вещи классического репертуара. В постановке некоторых из этих пьес мне удавалось принимать участие. Так, в 1905 г. мне были заказаны декорации к пьесе Ибсена «Дочь моря». Премьера была дана в ноябре в Михайловском театре. По замыслу Теляковского, эта постановка была пробой провести спектакль без участия премьеров Александринского театра, поручив все роли молодым артистам. Главную роль исполнила артистка Раевская, которая была крайне огорчена тем, что мой эскиз костюма не соответствовал ее ожиданиям; она представляла себе платье совсем другим и была так расстроена несоответствием костюма с ее предположением, что устроила сцену директору, разразившись слезами.

Попытка обойтись силами начинающих артистов не оправдала ожиданий Теляковского, несмотря на то, что молодежь была живо заинтересована пьесой и хорошо подготовила роли. Игра артистов была довольно вялой, общее впечатление не было очень сильным. В конце того же года я был занят эскизами костюмов и декорацией для «Антигоны»,[12] постав-

ленной в начале 1906 г. Ставил ее режиссер Санин, роль Антигоны исполняла Лактионова,[13] Креона — Ге. По сравнению с постановкой «Ипполита» в 1903 г.,[14] эта, вторая по времени постановки в Александринском театре античная пьеса была сыграна отлично. Исполнение вполне удовлетворило переводчика пьесы Мережковского, который вообще стоял за проведение античных произведений в репертуар Александринского театра.



Эскиз костюма контрабандиста. Опера «Кармен». 1908

Большой радостью была для меня работа над декорациями и костюмами к опере «Кармен», заново поставленной в 1906 г.[15] Во мне воскресли воспоминания о моем первом путешествии по Испании — этой своеобразной стране, где столько яркой, пламенной романтики, которую не может омрачить даже господствующая почти во всей стране (по крайней мере, господствовавшая в то время) нищета.

Я старался показать в постановке «Кармен» настоящую Испанию, без прикрас. Не знаю, насколько мне это удалось, но работа была проделана, во всяком случае, большая.

Зимою следующего года в мастерской Мариинского театра начал работать в качестве моего помощника Б. М. Кустодиев.[16] Он уже тогда был известен своим сотрудничеством с Репиным при создании картины последнего «Заседание Государственного Совета». Его работы появлялись на выставках Нового общества художников в Петербурге и на выставках, устроенных Дягилевым в Париже и Берлине.[17] Среди художественной молодежи это был один из самых талантливых людей, и вся его последующая деятельность вполне оправдала те надежды, которые на него возлагались.

Моим постоянным помощником был М. П. Зандин, учившийся живописи в Париже, а затем, по возвращении в Петербург, всецело отдавшийся работе в Мариинском театре. Позднее начал работать в моей мастерской Б. А. Альмендинген, с которым меня познакомил Стеллецкий. Вначале он приходил в мастерскую просто как любитель театра, слушал оперы, приглядывался к нашей работе. Потом, с 1909 г., он сделался моим помощни-

ком и так увлекся декорационной живописью, что иногда совершенно забывал об Академии художеств, где учился на архитектурном отделении.

В числе памятных событий в художественной жизни Петербурга нужно отметить приезд Айседоры Дункан. Она появилась в Петербурге в конце 1904 г.

Дункан создала совсем новый вид танца, который даже нельзя назвать обычным словом «танец». Это было как бы возрождение античной пляски, во всей ее чистоте и простоте.

Одни танцы Дункан исполняла в хитоне, другие — в пеплосе; костюм не играл какой-либо существенной роли в ее искусстве, она словно не чувствовала его. Тело и его движения ничем не были стеснены. Весь ее корпус, плечи, грудь, шея участвовали в танце; движение головы, сильные взлеты рук и ног находились в теснейшей связи с музыкой.

Искусство Дункан нельзя назвать реставрацией древнеэллинских танцев; в нем прежде всего сквозили какие-то общечеловеческие стремления к выразительности движения, к вдохновенной пляске.

Мне особенно запомнилось одно выступление Дункан, когда она исполняла «Орфея», если не ошибаюсь, под музыку Глюка. Это было изумительно хорошо. Она одна изобразила сущность всей истории Орфея и Эвридики, показала драматическое содержание этого мифа в незабываемых пластических формах.

Большим праздником в художественной жизни Петербурга бывали гастроли Артура Никиша. Это был действительно необыкновенный дирижер, удивительно обаятельный. Внешность его сразу к нему привлекала. Никиш выходил на эстраду со смертельно бледным лицом и горящими глазами, вернее, не выходил, а выступал, — так торжественны и рассчитанны были все его движения, каждый шаг. Дирижировал он необычайно изящно и красиво; им можно было любоваться без конца. Этот человек был «distingué» * — в самом тончайшем смысле слова. Нечего и говорить, что его выступления вызывали бурю восторга и всегда имели огромный успех.

В Мариинском театре Никиш дирижировал операми Вагнера, которые в его исполнении звучали совсем по-другому, чем обычно. Оркестр как бы преображался и давал все, что мог. Никиш был взыскателен и крайне нервен, он замечал малейшую оплошность и нередко раздражался на оркестрантов; однажды, когда скрипки не отвечали его требованиям, он с безнадежным видом положил палочку на пюпитр и, протянув скрипачам руки, потрясал ими, пытаясь изобразить то, чего от них хотел: и те поняли, исправили свою оплошность, сумели дать нужный эффект.

Когда Теляковский пригласил Никиша в Москву дирижировать оперой «Кармен», тот согласился, но поставил непременным условием четыре

---

* Изысканный *(франц.)*.

оркестровых репетиции. Дирекция была смущена этим требованием, но выбирать не приходилось: выступление Никиша гарантировало полный сбор.

Так же требователен в отношении репетиций был Рахманинов. Он заявил однажды Теляковскому, что хотел бы поработать с оркестром Мариинского театра. Теляковский охотно исполнил его желание и не раскаялся в этом. Хотя Рахманинов и потребовал от оркестра усиленных репетиций, зато результаты получились блестящие: каждая опера, проходившая под управлением Рахманинова, звучала по-новому, преображалась и очищалась от тех традиций, которые иногда искажают лучшие музыкальные произведения.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Гастроли в Париже. — «Шехеразада». — «Жар-птица». — «Павильон Армиды». — Отзывы французской критики.

В 1909 г. С. П. Дягилев, преодолев большие трудности, повез русский балет в Париж с целью показать там новейшие достижения русского искусства.

Спектакли происходили в театре Châtelet,[1] крайне запущенном и требовавщем большого переустройства. К. Ф. Вальц приспособил сцену для сложных перестановок. Помещение оркестра было увеличено в три раза; зал и коридоры были покрыты коврами, кулуары украшены зеленью. Театр, прежде довольно неуютный, совершенно преобразился. Энергично велись репетиции. Балетными артистами руководил неутомимый Фокин, оркестром — Черепнин и Купер, хорами занимались московский хормейстер Авранек и режиссер Санин, ставивший в 1908 г. в Париже «Бориса Годунова».[2]

Остановлюсь сначала на этой постановке 1908 г.

Декорации к «Борису Годунову» писал по моим эскизам К. Ф. Юон.[3] Он же сделал рисунки пером по этим эскизам для книги о «Борисе Годунове», изданной в Париже.[4]

Помню, при изображении Успенского собора у меня получилась какая-то неточность, которая взволновала археолога Чичагова, всегда стоявшего на страже исторической достоверности. Эта неточность получилась незаметно для меня и была вызвана общим композиционным замыслом.[5]

С декорациями к «Годунову» было много хлопот. Они прибыли в Париж вовремя, но их долго не удавалось получить на таможне. Наступил день спектакля, а декораций в театре еще не было. Началась паника,

предполагалось отменить спектакль. Наконец, уже в шесть часов вечера, за два часа до поднятия занавеса, декорации были доставлены, но — в каком виде!.. На сгибах потрескалась краска, отстали целые куски малинового тона на декорациях Грановитой палаты. Стали искать в парижских магазинах малиновую пастель, скупили ее в огромном количестве. Уже почти перед самым началом спектакля К. Ф. Юон и я растирали ее руками, замазывая те места, где недоставало малинового цвета.

Помню, какой фурор произвело выступление Шаляпина в роли Бориса. Весь зал был захвачен его игрой и пением. Я стоял во время спектакля за кулисами. Когда появился Шаляпин, находившийся около меня француз-пожарный воскликнул с изумлением: «Скажите, это настоящий русский царь?»

В годы дягилевских гастролей весьма торжественно происходили генеральные репетиции, имеющие в Париже большее значение, чем премьеры. На них собирался цвет умственной и родовой аристократии Парижа, множество артистов, композиторов, писателей, художников, все послы, жившие в Париже, министры и светская знать. Здесь можно было встретить Замбелли, Айседору Дункан, Анри Рошфора и Октава Мирбо, Барту и Кайо, Сен-Санса и Габриеля Форе.[6]

Успех русского балета был огромен. Карсавина и Нижинский сделались героями дня. Совершенно исключительный успех имели массовые танцы, превосходно поставленные Фокиным.

Артистический Париж был необычайно взволнован триумфом русского балета. Кажется, все газеты и журналы были полны рецензий; портреты русских артистов печатались по многу раз. Наш балет стали осаждать приглашениями на гастроли: Фокина звали на должность балетмейстера в Grand Opéra, в Миланский театр La Scala, в театр Gaité, в Монте-Карло, в Нью-Йорк. Карсавина получила приглашение в Америку и Лондон. Шоллар получила несколько ангажементов в Grand Opéra, Gaité и в Лондон; Розай и группа его товарищей уехали на гастроли в Лондон.

Успех русского балета продолжался и в 1910 г. в Grand Opéra и в 1911 г. снова в Châtelet.

Художественный критик Henri Ghéon поместил в «La Nouvelle Revue Française»[7] обширную статью «Несколько замечаний по поводу русского балета», где восторженно отзывался о современном русском искусстве.

«Художественный балет, художественная феерия, — писал он, — мечта Малларме и наша мечта — осуществляется... но, увы, не нами. Неужели мы сами не могли бы добиться такого успеха?»

«Недостаточно иметь хороших танцовщиц, недостаточно удачно распределять действующие лица, заставить луну подыматься, а солнце заходить. Недостаточно одевать актеров в богатые и соответствующие эпохе костюмы. Все это в одно и то же время и слишком много и слишком мало. Почему бы два принципа, общие для всех родов искусства, — единство

концепции и уважение к содержанию, — не применить и к театру? Нас сумела в этом убедить русская труппа своими «Жар-птицей» и «Шехеразадой».[8] А так как некоторые вздыхали о «традициях», то русские возобновили «Жизель».[9] Таким образом, мы имели возможность сделать выбор между старым и новым балетами».

Подробно разобрав балет «Жизель», автор формулирует в заключение новые принципы русского балета:

«Прошло время, когда балеты приносили в жертву прима-балерине.[10] Царство прима-балерины миновало, как и царство тенора. Для того чтобы быть справедливым по отношению к русской труппе, следовало бы избегать малейших упоминаний о ее отдельных исполнителях. Она стоит выше всех индивидуальных ценностей, ее составляющих. Она обладает внешним достоинством казаться неразложимой на отдельные личности и составлять одно целое с произведением, ею изображаемым, так что кажется, будто она родилась от музыки, чтобы раствориться в красках декораций. О «танцовщице в себе», составлявшей «душу» балета наших отцов, обо всей ее яркой прелести мы имеем понятие благодаря прекрасному творчеству художника Дега. Теперь все дело не в «танцовщице», а в «балете».

Оценивая балет «Шехеразада», критик говорит о нем, как о высшем художественном слове нового искусства. «Я не сделаю дерзкой попытки описывать зрелище, исполненное такого небывалого великолепия, — пишет он. — Приходится и к балету применить тот органический и основной закон, который превратил лирическую оперу в драму путем уничтожения вставных «номеров» и вокальных фокусов и полного подчинения формы существу произведения. Русским принадлежит честь инициативы в этом деле и господство в нем, начиная с первой же попытки. Балет тоже становится драмой. И как только он перестал быть простым дивертисментом, он властно призвал на помощь простому танцу высокое искусство мимики, которую никогда не следует отделять от него. Ни одному из зрителей «Шехеразады» не удается разделить эти два, слитые один с другим, элемента. Как много широты, разнообразия, возвышенности на этом поприще, открывающемся для балета».

Переходя к балету «Жар-птица», Henri Ghéon считает его еще более значительным, чем «Шехеразада».

«Несмотря на весь такт авторов, в «Шехеразаде» зрелище слишком преобладает над музыкой. Последняя слишком часто представляет собою нечто вроде простого аккомпанемента. «Жар-птица» — плод интимного сотрудничества хореографа, композитора и художника (Фокина, Стравинского и Головина) — представляет собою чудо восхитительного равновесия между движениями, звуками и формами. Отливающая темно-золотистым цветом декорация заднего плана как будто сделана тем же способом, как и полная оттенков ткань оркестра. В оркестре поистине слышны голоса волшебника и беснующихся ведьм и гномов. Когда пролетает Птица,

кажется, что ее несет музыка. Стравинский, Фокин, Головин — я вижу в них одного автора.

Не буду передавать содержание сказки. Она не чувственна, но наивна и чудесна. Она открывает нам двери вымысла, более чистого и более духовного, чем сказка «Шехеразада». Она не захватывает с первого раза, как та, но тихо проникает в нас, и ею уже нельзя утомиться. Живая ласка мелодии, кошмар форм, безумие танцев, прелестная наивность Ивана-царевича — снова погружают нас, но уже с помощью гораздо более утонченного искусства, в восторженное царство сказки нашего детства.

Однако какое все это русское, то, что создают русские, и какое все это в то же время — французское! Какое чувство меры и фантазии, какая серьезная простота, какой вкус! Это Восток Бёрдслея и французских импрессионистов. Головин и Бакст восстанавливают его перед нами после Уильяра и Уальта.[11] Это — Восток Дебюсси, это — облагороженный славянский Восток, оплодотворенный Стравинским новой мощной силой. Я надеюсь, что наши музыканты и художники поймут этот урок и вскоре сами дадут нам художественное зрелище. Когда балет и феерия оправдают то увлечение обстановками, которое царит (пока еще без достаточного вкуса) на наших парижских сценах, тогда, может быть, в свою очередь, расцветет в более скромной обстановке и драма».

Французская критика уделяла очень много внимания декорациям и костюмам нашего балета. В рецензиях давались оценки не только танцам, музыке и отдельным артистам, но подробно разбирались декорации. Парижане говорили о том, что русские художники совершили настоящий переворот в существующих взглядах на смысл и значение декоративной части спектаклей. О Бенуа, Баксте, Коровине, Рерихе и других наших мастерах писали не меньше, чем о нашем ансамбле, не меньше, чем о Карсавиной, Нижинском и Фокине.

В виде примера восторженных оценок французской критики приведу несколько отрывков из обстоятельной статьи знаменитого французского художника Жака Бланша «Les decors de l'Opéra Russe».* Она относится к русскому сезону 1909 г. Автор задается вопросом:

«Будет ли иметь практическое значение тот урок, который дают нам русские, и можем ли мы надеяться, что искусство театральной декорации, столь интересное, хотя бы немного изменится во Франции? Я не осмелюсь поверить этому, вспоминая те смутные, колеблющиеся замечания, которые раздавались вокруг меня во время спектаклей в театре Châtelet. Мой восторг встречал эхо только лишь вежливости моих собеседников. Правда, иногда замечалось удивление, готовое перейти в симпатию. Иногда слышались похвалы людей, терроризованных боязнью, как бы их не сочли некомпетентными. Иногда раздавались и те наивные восклицания, кото-

---

* «Декорации русской оперы» *(франц.)*.

рые раздаются во время прогулки при виде красивого пейзажа, когда багровое солнце опускается в море, или во время фейерверка, при первом блеске бенгальских огней. И, однако, это именно то впечатление, которое вы испытываете, когда подымается занавес над «Князем Игорем» Бородина. Если только взгляд ваш сохранил еще некоторую свежесть — и вы способны удивляться...

Следовало бы пожелать, чтобы наши театральные директора, драматурги, художники и костюмеры пожаловали сюда и попытались уловить в этих картинах их таинственные особенности.

Парижане так же гордятся своими театрами, как и своими портными и поварами. Они убеждены, что в их театрах все исполнено непогрешимого вкуса. Как вы ошибаетесь, господа! И до какой степени вы утратили понимание красоты, если вы так думаете! Я хотел бы бывать в Chatelet каждый вечер именно ради этих красок, чтобы наслаждаться ими, чтобы насыщать ими свое зрение. Да, господа, в «Павильоне Армиды» [12] Александра Бенуа я нахожу такие комбинации линий и красок и такие величественные, яркие контрасты, что они приводят меня в восторг. Прежде всего, фоном к этому восхитительному дивертисменту служит декорация, бледная, как акварель, но удивительно уместная здесь и являющаяся настоящим фоном. Этот фон вызывает в представлении небеса и архитектурные красоты Веронезе: он светло-жемчужного оттенка, он такой далекий — в самой глубине сцены. Он рождает яркую листву и выносит ее вперед, к танцовщицам, — листву, в самом деле зеленую, металлического оттенка... Этот фон и эти вырезанные деревья не вступают в борьбу с природой. Это разрисованное полотно, эти декорации написаны людьми без претензии, которые не срисовывают с модели, как это делают академические пейзажисты, но в конце концов это все-таки настоящий колорит, настоящие тона. Предметы только обозначены, они нарисованы не настолько реально, чтобы наносить ущерб персонажам. Что же это? А это то, что требуется для сцены. Никакого поддельного мрамора, никакой «настоящей» зелени, «en toc», * но красочное и приятное «внушение» того, что содержится в мимическом действии.

«Павильон Армиды» понравился нам, как маскарад Бёрдслея, он силен потому, тем более силен, что превосходные темно-серые, черные и нейтральные тона заставляют в нем играть розовые, красные, ярко-зеленые и голубые... Обратите внимание на нейтральные тона, составляющие весь секрет этой хроматической вибрации. Негритята, коричневые платья некоторых танцовщиц, мантия и панталоны из черного бархата, в которые одет волшебник с его пудреным париком, — все это заставляет как бы петь светлую и резкую тафту ослепительных «звезд», причесанных так, как причесывались дамы при старом дворе.

---

* «Под настоящее» *(франц.)*.

Декорации «Игоря» Рериха — это уже с самого начала сплошное очарование для взора. Персидские миниатюры, ослепительные в своих безумных красках индийские шали, цветные стекла Nôtre Dame * или ярко-зеленый сад, где цветут герани, вечером, после бурного дня, — вот о чем заставила меня грезить эта изумительная картина».

Насколько различно было восприятие русских декораций отдельными зрителями, показывает следующее сообщение критика:

«В креслах, налево от меня, один русский аристократ сказал мне: «Это не деревья, это не дома. Это декорации для цирка. Мне жаль наших артистов». А с правой стороны Морис Дени восклицал: «Вот настоящий колорит! Вот — истинные декорации!»

Большинство французских художников разделяло одобрительную оценку Мориса Дени. Многие приходили в театр, чтобы зарисовать постановки. На наших спектаклях побывали Бенар, Люсьен Симон, Хозе Мариа, Сар Коттэ, Девальер и другие.

Французская пресса отзывалась на нарядную постановку множеством очерков, статей, фельетонов и даже отдельных брошюр. Все эти отзывы, вместе взятые, могли бы составить целый том, посвященный русскому театру. Кроме того, в хронике постоянно появлялось бесчисленное количество мелких заметок и сообщений. Исчерпать все эти отзывы, хотя бы в кратком изложении, положительно невозможно. Они далеко не всегда содержательны, но почти во всех случаях написаны в патетических тонах. Они любопытны не столько в том отношении, что выражают почти единодушную похвалу, сколько в том, что они отмечают работу нашего театра, как новый и своеобразный вклад в искусство. В этом отношении, кроме приведенных отзывов, интересна еще статья Жана Водуайе, появившаяся в «Revue de Paris». ** Привожу из нее несколько отрывков.

«Русские декорации синтетичны и, не рассеивая внимания тысячью мелких, заботливо законченных подробностей, довольствуются соединением двух-трех цветов — золота и лазури, золота и гераниума, изумруда и коралла, изумруда и цвета créme.*** И этого оказывается достаточно, чтобы произвести очень сильное впечатление, позволяющее зрителю дополнить воображением все, что опущено, но о чем легко можно догадаться.

Главное значение придано декорации заднего плана. На первом плане мало аксессуаров и нет этих штампованных искусственных растений, столь излюбленных нами. Минимум пратикаблей, отсутствие приспособлений: просто — разрезанные полотна спускаются с колосников, и на них художники — враги реальных изображений — кладут сильными мазками большой кисти пятна, которые вблизи сбивают с толку, но издали образуют

---

* Nôtre Dame — сокращенное название Собора Парижской богоматери.

** «Парижское обозрение».

*** Кремового (*франц.*).

целые аккорды таинственных сочетаний. И никогда эти русские не упускают из вида, что декоратор, как и художник, имеет привилегию и выгоду условности.

Французские декораторы в своем чересчур добросовестном искусстве достигают того, что зритель говорит: «Как это похоже». Русские более честолюбивы. Они заставляют нас сказать: «Наши мечты побеждены». Никогда до сих пор ложь не доставляла нам в этом отношении такого удовольствия и так не обманывала нас. Глядя на эти декорации, в которых изобретательность скрывает свои намерения, мы невольно часто вспоминаем о наиболее любимых нами старинных художниках.

Причина этой общей гармонии элементарно проста: все дело в том, что один и тот же художник исполняет эскизы декораций и рисунки костюмов. Поистине поразительно, что для открытия этого принципа понадобились целые века. Наконец, надо сказать, что такие прирожденные декораторы, как Бакст, которому мы обязаны удивительным гаремом «Шехеразады», как Бенуа, автор изящного «Павильона Армиды», как Рерих, автор «Князя Игоря», и Головин, автор «Жар-птицы»,— не только художники, но и поэты. Обладая художественным вкусом, они в то же время понимают и чувствуют сюжет. В «Шехеразаде» мы не только видели Восток: мы его, так сказать, вдыхали. Он восстал перед нами так же ясно, как Египет в «Клеопатре» [13] или Германия Потсдама и Мейсена в «Павильоне Армиды». [14] В удивительной «Жар-птице», пойманной в гигантские складки многоцветного кашемирового платка, мы унеслись, словно на ковре персидской сказки, в прекраснейший край грез».

Конечно, в этой критике есть много от присущей французам экспансивности и любезности, вследствие которых они даже отрицательные замечания делают в безобидной форме. Среди славословий по поводу русских постановок есть несколько таких «позолоченных пилюль». Например, «Карнавал» [15] не вполне удовлетворил Jean Vaudoyer'a. Он нашел, что образы, созданные декоратором, оказались менее ценными, чем звуковые образы Шумана, нежные и мечтательные. Впрочем, тут же он добавляет, что согласен забыть о Шумане ради тех вечно юных марионеток, которые пляшут перед зеленым занавесом, повергая к бесчувственным ногам возлюбленных свои маленькие сердечки из раскрашенного дерева. По мнению Jean Vaudoyer'a, «Бергамо и Гаварни не пожелали открыть русским артистам тайну своей грации». [16] Он усматривал в них «почти деланную веселость и подчас тяжеловесное остроумие». «Не немецкое ли это шампанское? — восклицает он. — Ведь Асти с его ароматом цветов, Комо [17] и французские вина дают более легкое опьянение». И не без некоторого самодовольства французский критик замечает: «Очаровательная естественность, составляющая ценность произведений великого Ватто и маленького Гварди, [18] представляет собой латинское сокровище, употребление которого знаем только мы с Моцартом. Мы остались более довольны первым

актом «Праздника у Терезы»,[19] чем «Карнавалом», который следует, однако, одобрить за некоторые трезвые и искренние сочетания и прелестные детали. Одною из таких деталей является, например, платье с голубыми воланами у Кнарины — танцовщицы с двумя розами, которая похожа на изображения, угадываемые под темным налетом дагерротипов».

В русском искусстве французы усматривали какое-то великолепное варварство. Европа, стареющая и осторожная, вынужденная к бережливости, встретилась с безудержной стихией русской творческой силы. Критика заговорила о том, что «молодые русские без счета тратят неисчислимые богатства», что эти «щедрые русские готовы при случае поделиться с нами своими сокровищами».

В сезоне 1911 г. в нашем театре произвел настоящую сенсацию балет Александра Николаевича Бенуа «Петрушка»[20] — талантливая попытка создать подлинно русский, вполне национальный — как по духу, так и по формам — балет. Эта попытка была несравненно удачнее, чем прежние аналогичные опыты — «Конек-горбунок» и «Золотая рыбка» — произведения Минкуса и Петипа.[21]

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

В. Э. Мейерхольд. — Театр В. Ф. Комиссаржевской. — Постановка «Балаганчика» Блока. — «У врат царства». — А. А. Блок, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус. — «Аполлон» и его сотрудники. — Проект группового портрета писателей. — Смерть И. Ф. Анненского. — М. А. Кузмин и его стихи.

С В. Э. Мейерхольдом я познакомился, если не ошибаюсь, в 1907 г., когда он работал в театре В. Ф. Комиссаржевской.[1] Этот театр в то время заставлял о себе говорить как о явлении первостепенного качества. Обаятельное дарование В. Ф. Комиссаржевской, одной из самых выдающихся личностей в истории русского театра, притягивало к себе сердца всех друзей сценического искусства. Много говорили и о Мейерхольде, который обнаруживал в постановках неистощимую изобретательность.

В творчестве Комиссаржевской звучали с какой-то особенной внушающей силой трагические нотки, глубокое страдание. Она сумела показать душу современной женщины — усталую, надломленную; созданные ею женские образы вызывали горячее сочувствие, сострадание, и в этом причина того поклонения, каким окружала ее публика, особенно молодежь. Ее ранняя смерть в провинциальной глуши, в Ташкенте, от черной оспы, была всеми воспринята как личное горе; за гробом артистки шла стотысячная толпа. Комиссаржевская сумела поставить свой театр на большую высоту. Она не щадила сил и средств для того, чтобы улучшить, поднять любимое дело. В частности, ее всегда живо интересовала декорационная сторона постановки.

В театре Комиссаржевской работали в качестве декораторов Н. Н. Сапунов, В. И. Денисов, С. Ю. Судейкин, Б. И. Анисфельд и др. Первых двух уже нет в живых, оба умерли в расцвете жизни. Особенно интересен был Сапунов, делавший декорации к «Гедде Габлер» Ибсена[2] и к «Балаганчику» Блока. В «Балаганчике» ему удалось достигнуть полного созвучия с лирической сущностью этого произведения. Сцена была завешана хол-

стами синего цвета, служившими фоном для маленького театрика, устроенного на сцене. Этот театрик имел все, что полагается: свои подмостки, занавес, портал, падуги, суфлерскую будку. Его верхняя часть не была закрыта традиционным «арлекином», так что колосники с их веревками и проволоками оставались на виду у публики.

Перед театриком была оставлена свободная площадка, на которой появлялся «автор», игравший роль посредника между публикой и сценическим действием. Последнее начиналось по сигналу барабана. Под звуки музыки суфлер влезал в будку и зажигал свечи. Подымался занавес, открывая сцену театрика, имевшую вид трехстенного павильона. Параллельно рампе на сцене стоял длинный стол, за которым сидели мистики. Публике были видны только верхние части их фигур. Эти фигуры были сделаны из картона; сюртуки, манишки, воротнички и манжеты были намалеваны сажей и мелом. Руки актеров были просунуты в круглые отверстия, вырезанные в картонных корпусах, а головы только подставлены к картонным воротничкам. После какой-то реплики испуганные мистики опускали головы так, что за столом оставались только бюсты без голов и без рук. Под окном стоял круглый столик с горшочком герани и золотой стулик, на котором сидел Пьеро; Арлекин появлялся из-под стола мистиков.

Когда автор выходил на просцениум, ему не давали договорить начатой тирады: кто-то невидимый оттягивал его назад за кулисы.

Во второй картине грустный Пьеро сидел среди сцены на скамье, у тумбы с амуром; когда он кончал свой большой монолог, скамья и тумба с декорациями подымались вверх на глазах у публики, после чего сверху спускалась декорация, изображающая традиционный колоннадный зал.

В этой постановке, как и в некоторых других, Мейерхольд применил метод гротеска, которому придавал большое значение. Это вполне соответствовало стилю «Балаганчика». Когда раненый паяц падает, перегибаясь через рампу, он кричит публике: «Помогите! Истекаю клюквенным соком», и затем, поболтавшись, удаляется. Арлекин кричит холодному звездному небу:

Здравствуй, мир! Ты вновь со мною,
Твоя душа близка мне давно!
Иду дышать твоей весною,
В твое золотое окно! —

и падает в окно. Но «даль, видимая в окно, оказывается нарисованной на бумаге», бумага лопается, Арлекин летит вверх ногами в пустоту, в бумажном разрыве видно одно светлеющее небо. В конце, когда автор хочет соединить руки Коломбины и Пьеро, все декорации внезапно взвиваются и улетают вверх.

Первой моей работой с В. Э. Мейерхольдом была постановка пьесы Гамсуна «У врат царства» в Александринском театре осенью 1908 г.

Мейерхольд был приглашен в Александринский театр по инициативе Теляковского.[3] Можно сказать, что он всецело оправдал и даже превзошел возлагаемые на него надежды. Его режиссерские затеи и выдумки всегда новы, занимательны и своеобразны. Ему принадлежат такие замечательные, надолго удержавшиеся постановки, как «Дон-Жуан», «Орфей», «Стойкий принц», «Маскарад».[4]

Постановка «У врат царства» была встречена печатью неодобрительно. О Мейерхольде, игравшем одну из главных ролей, один рецензент не постеснялся написать: «Какое-то чучело ходило по сцене и портило и пьесу, и спектакль». О тогдашних настроениях Мейерхольда лучше всего может дать понятие заявление, сделанное им в газетном интервью по поводу пьесы «У врат царства»:

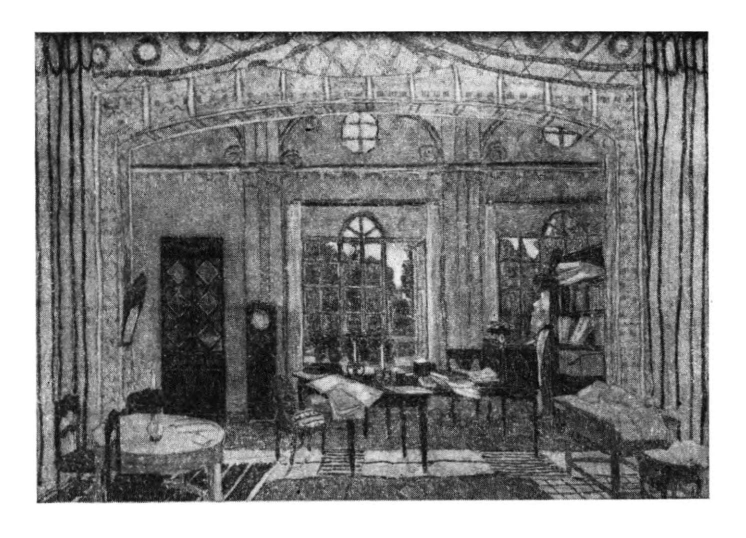
«Во-первых, режиссер, стремящийся творчество свое не закреплять в полосе одной найденной манеры, а подчинить закону постоянной эволюции, credo свое не должен и не может объявлять на продолжительный период времени. Даже не credo свое он должен объявлять, а просто знакомить товарищей лишь с теми переживаниями данного времени, какие определяют его вкусы, художественные стремления, манеру инсценировки и т. д. Во-вторых, опыт показал, что «большой театр» (театр для большой публики) не может быть театром «исканий» и попытки поместить под одной крышей завершенный театр для широкой публики и театр-студию должны терпеть фиаско. «Театры исканий» должны стоять обособленно, и у них такая задача: всё в эмбриональном состоянии — драматург, актер, режиссер, декоратор, бутафор и другие лица, создавшие коллектив театра. Всему дан толчок, и рукой вождя (директор студии, режиссер, 1-й актер труппы) коллективное творчество всех элементов театра ведется к полному расцвету — новому театру, с новым драматургом, новым актером, новым режиссером и новым декоратором. «Большой театр» должен учесть характер творческих сил своей труппы, поставить основной задачей воскрешение старинного, так называемого классического репертуара».[5]

С Мейерхольдом я познакомился в 1907 г.[6] Уже по его работам у Комиссаржевской было ясно, какой это исключительный человек, как интересны его режиссерские выдумки.

О даровании Мейерхольда можно было бы говорить очень много и подробно, но самое существенное можно определить двумя словами: гениальный выдумщик.

С первых же дней знакомства мы стали часто встречаться, горячо обсуждать театральные затеи, литературные новинки. Мейерхольд стал приводить ко мне в мастерскую поэтов, писателей. У него я встретился впервые с А. А. Блоком и его супругой.[7] До этой встречи я не читал стихов Блока. Кажется, и после знакомства я не сразу пришел к его книгам и только через несколько лет познакомился с его стихами о «Прекрасной Даме» и другими произведениями.

Эскиз декорации к драме «У врат царства». 1908



В день первой встречи у Мейерхольда Блок показался мне человеком, в котором есть большая затаенная сила. Он был молчалив, сдержан. Недавняя неудача с «Розой и крестом» на него, по-видимому, повлияла. Его желание поставить пьесу в Александринском театре не осуществилось, и у него возникло несколько враждебное отношение к тем, от кого зависело принять или не принять пьесу.[8] Внешность Блока хорошо передана в сомовском портрете, где он похож, но «подсахарен»; по-моему, Блок был мужественнее. Сомов сделал его женственным и сладковатым.

Приблизительно к тому же времени относится мое знакомство с Д. С. Мережковским и З. Гиппиус. Они бывали у меня в мастерской, встречал я их у Теляковского. В то время в Александринском театре ставился «Ипполит» в переводе Мережковского.[9] Поэтому и темы разговоров с Мережковским относились к античности. В разговорах этих Мережковский сверкал эрудицией, обнаруживал большие и разнообразные познания. О таких людях говорят: «Это голова».

«Ипполит» шел с декорациями Бакста, и работа Бакста, насколько помню, вполне удовлетворила Мережковского. В день премьеры Мережковский читал реферат об «Ипполите», в котором указывал, что совершается знаменательное событие: «Ипполит» играли в первый раз в Афинах, в таком-то веке, в таком-то году, и вот теперь, — во второй раз, — ставят в Петербурге; в промежутке между двумя этими постановками лежит огромный исторический период — все христианство, Средние века, Ренессанс».

Неразлучно с Мережковским присутствовала его супруга, З. Н. Гиппиус, всегда в простом платье; у нее была особая манера курить, прищу-

ривая правый глаз, особая манера разговаривать. Она бывала иногда довольно ядовитой, иногда несколько высокомерной.

Войдя впервые в гостиную Теляковских, заставленную всяким брик-а-браком, * она воскликнула:

«Батюшки, какое у вас тут великолепие!..»

Мадам Теляковская на это ответила: «Великолепия нет, но я люблю эти вещи!» Гиппиус продолжала восхищаться безделушками, заметив в заключение: «Они прелестны, но ведь надо уметь их пасти...»

О Гиппиус говорили, как об очень интересном и своеобразном человеке, но меня больше интересовал Мережковский с его увлечением античным миром.

В том же 1908 г. я работал над декорациями к пьесе д'Аннунцио «Мертвый город». Эскизы декораций к этой пьесе у меня приобрел московский коллекционер В. О. Гиршман.

Из числа моих станковых работ к 1908 г. относится несколько «испанок» — испанка на стуле, испанка в черном и сером одеянии, испанка в белом с черным, испанка при вечернем освещении и «Маркиза». Эти вещи приобрел у меня И. А. Морозов.

В том же году был написан портрет Шаляпина в роли Олоферна, находящийся ныне в Третьяковской галерее.

В 1909 г. я был занят декорациями к балету Стравинского «Жар-птица» для парижской постановки. Об этой постановке я рассказал в главе, относящейся целиком к русским гастролям в Париже.

Попутно мною были написаны несколько пейзажей («Пруд в чаще», «Ветлы», «Лесной пруд») и три портрета: портрет гр. Канкрина (находящийся в Русском музее), портрет Шаляпина в роли Мефистофеля[10] в черном костюме и портрет г-жи Люц. Последний портрет очень понравился В. А. Серову, который, вообще говоря, был строгим ценителем и скупился на похвалы.

Портрет г-жи Люц появился на выставке «Женские портреты», устроенной редакцией «Аполлона».[11] На этой выставке были отличные работы Серова, Сомова, Бакста, Кустодиева и др., но выставка вызвала отрицательные отзывы прессы, что, может быть, объясняется некоторой неясностью ее плана. Были критики, ожидавшие увидеть на выставке Татьяну Пушкина, Лизу Тургенева, Грушеньку Достоевского, Катерину Островского, «трех сестер» Чехова, — выставка не оправдала их ожиданий, показав вереницу весьма разнородных портретов современных дам, преимущественно представительниц светского общества.

Журналом, в котором отражались все наиболее значительные явления искусства, был в предвоенные годы «Аполлон»,[12] прекративший свое существование вскоре после революции 1917 г. Он пользовался большой

---

* Bric-á-brac *(франц.)* — старый хлам, ненужные безделушки.

популярностью в художественных кругах, и действительно ее заслуживал. После «Мира искусства» это был лучший художественный журнал в России. Прекрасно издавался также журнал «Старые годы»,[13] но последний носил исключительно ретроспективный характер, занимался стариной, главным образом XVIII в., в то время как «Аполлон» следил по преимуществу за современным искусством; редактировал «Аполлон» художественный критик С. К. Маковский, с которым у меня сложились дружественные отношения. Мне довелось писать портрет его супруги, М. Э. Маковской, которая считалась одной из самых красивых женщин в Петербурге. Портрет этот потребовал очень много времени и труда, писал я его два лета и две осени. Позировала мне Маковская в декорационной мастерской Мариинского театра, чем и объясняется, что фоном портрета служат кулисы к «Орфею», стоявшие в то время в мастерской.

Говоря об «Аполлоне», коснусь нашей художественной критики.

Самым крупным критиком я всегда считал Александра Бенуа. Даже спорные или ошибочные его суждения всегда интересны. Этого я не сказал бы о С. К. Маковском. Маковский — прямое порождение Петербурга, со всеми особенностями «петербургских» настроений. Помню его отзыв о моем портрете Люц, в котором он усмотрел какую-то сирень, тогда как там отчетливо выписанные синие колокольчики. У меня особая любовь к цветам, и я изображаю их с ботанической точностью. Вот почему меня удивила «сирень». Вскоре после появления статьи Маковского я получил от неизвестного мне человека письмо, в котором тот возмущался нашей художественной критикой, не дающей себе труда даже внимательно взглянуть на картину.



Испанка. 1907

Очень талантлив был, помоему, покойный Н. Н. Врангель, так рано ушедший от нас. Впрочем, должен признаться, что, подобно многим художникам, я сравнительно редко заглядывал в художественные жур-

налы. Все же мне кажется, что критика прежних времен едва ли была полезна для художников: уж очень часто она руководствовалась личными симпатиями и вкусами.

Однажды С. К. Маковский обратился ко мне с проектом большого группового портрета, на котором были бы изображены ближайшие сотрудники «Аполлона». Я согласился при условии, что буду работать над портретом у себя в мастерской, в Мариинском театре. Это было осенью 1909 г. Портрет должен был изображать И. Ф. Анненского, Вяч. И. Иванова, А. Н. Толстого, М. А. Волошина, М. А. Кузмина, С. К. Маковского и других.[14] Все они собрались у меня, и мы обсудили композицию портрета, расположение фигур, из которых одни должны были стоять, другие сидеть. При таком обилии людей не легко было расположить их так, чтобы не получилось скучной «фотографической» группы. Центральным пятном намечался пластрон И. Ф. Анненского, который был во фраке или смокинге. Его прямая, строгая фигура с гордо приподнятой головой, в высоком, тугом воротничке и старинном галстуке должна была служить как бы стержнем всей композиции; вокруг него располагались остальные, кто стоя, кто сидя. Кузмин стоял вполоборота, в позе как бы остановившегося движения. Эта поза мне запомнилась, лицо его мне казалось очень своеобразным, и я тогда же задумал написать его отдельно, в рост.

Второе собрание сотрудников «Аполлона» ознаменовалось ссорой двух поэтов; приняться за работу опять не удалось. В дальнейшем собрания не повторялись, и в конце концов пришлось оставить мысль о групповом портрете сотрудников «Аполлона».

Вскоре «Аполлон» лишился одного из своих близких сотрудников — И. Ф. Анненского, который внезапно скончался 30 ноября 1909 г. Собираясь вернуться из Петербурга в Царское Село, он почувствовал себя дурно и упал у подъезда Царскосельского вокзала. Неожиданная и безвременная смерть Анненского произвела удручающее впечатление на всех, кто знал этого замечательного поэта. Похороны его в Царском Селе собрали огромное множество учащейся молодежи, которая искренне любила Анненского.

Незадолго до смерти Анненский в редакции «Аполлона» беседовал с М. А. Кузминым на тему о сущности любви и ее формах. Вскоре после этого он написал стихотворение, посвященное Кузмину, на тему, затронутую в их споре. Этому стихотворению суждено было стать последним произведением покойного поэта...[15]

В это время мне часто приходилось встречаться с М. А. Кузминым — у нас были общие театральные интересы. Я решил написать его портрет. К работе я приступил в октябре 1909 г., но окончил ее только в следующем году, так как писать приходилось с большими перерывами; всего сеансов было около двадцати. Портрет этот находится в Москве, в Театральном музее им. Бахрушина.[16]



Березы. 1908 — 1910

Мне хочется особо остановиться на творчестве Кузмина, которое поистине заслуживает дифирамба. Среди поэтов «Аполлона» М. А. Кузмин всегда представлялся мне самым выдающимся талантом. Более того: на мой взгляд, он — вне сравнения с кем-либо из его современников. Я всегда поклонялся его таланту и поклоняюсь до сих пор. М. А. Кузмина я считаю совершенно необыкновенным, поразительным поэтом. Его мастерство в передаче сокровенных впечатлений человеческой души исключительно. Не знаю, кто лучше его способен выразить в стихах «интимные, домашние» настроения, тихие радости, озаряющие нас в лучшие минуты жизни.

Когда я думаю о М. А. Кузмине, мне представляется полутемная комната, заставленная старинной мебелью, таинственная и строгая; лунное сияние заливает мягким серебристым светом тусклое золото старых резных рам, янтарно-смуглое красное дерево, портреты, ковры, гобелены. Кто здесь живет, кто жил — я не знаю, почему так волнует меня этот лунный полумрак, эти неясные контуры вещей, эти смутные лики — не знаю тоже; но почему-то все это мило и дорого, и почему-то никто не сумел нас очаровать этим прошлым так, как удалось Кузмину.

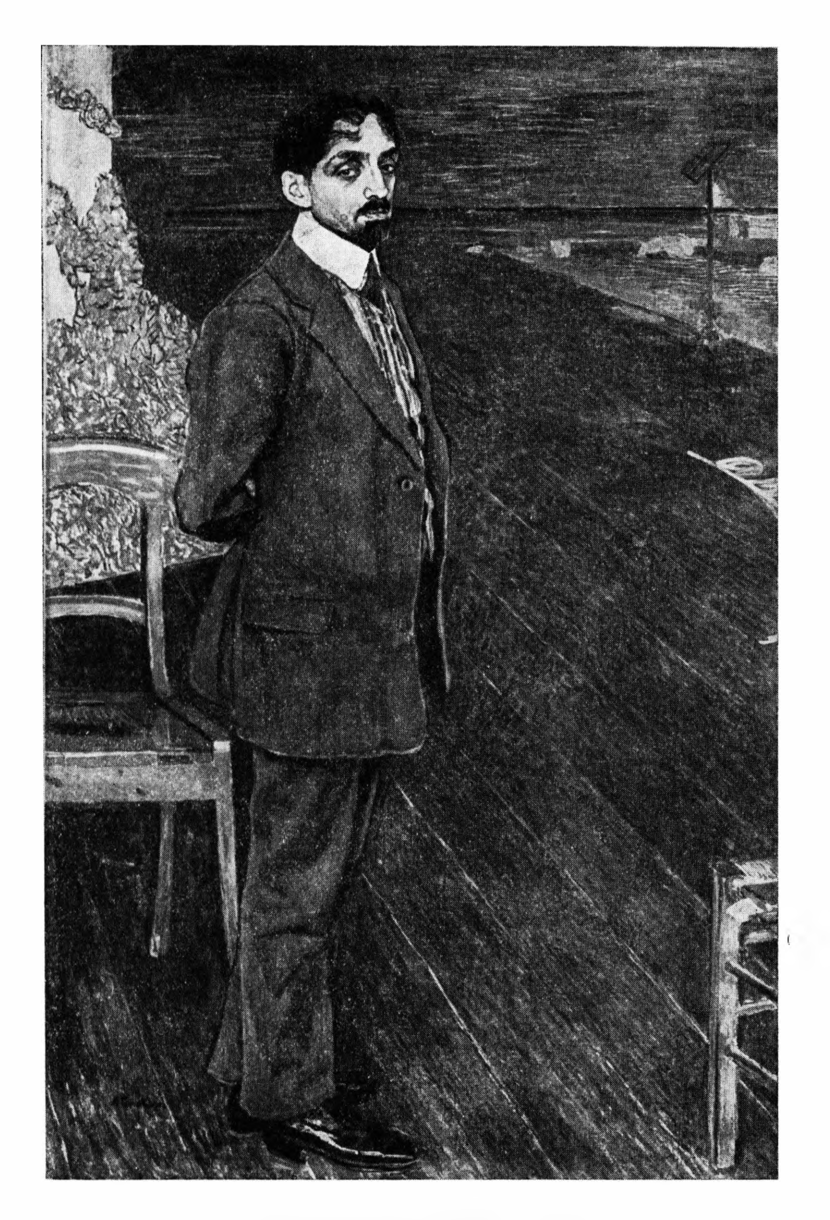
И наоборот: когда я вижу прекрасные старинные вещи, затаившие в себе чью-то давнюю жизнь, впитавшие в себя радости и тревоги многих поколений, вещи, о которых мы ничего в точности не знаем, но которые сами зато очень многое знают, но не могут или не хотят ничего о себе рассказать, — я вспоминаю Кузмина и его стихи.

Встречая в каком-либо журнале или альманахе традиционный отдел «стихи», я прежде всего смотрю, нет ли стихов Кузмина, и если они есть, читаю их в первую очередь, забывая о всем остальном.

М. А. Кузмин с самого начала своей литературной деятельности был близок к театральной жизни. Недаром познакомил меня с ним некто другой, как В. Э. Мейерхольд. Это было в 1909 г. В то время мне уже известна была первая книга его стихов «Сети» и многие стихи в журналах. Его удивительный талант невольно привлекал и располагал к себе. Тем более было отрадно личное знакомство с этим незаурядным человеком.

Из ранних стихотворений Кузмина мне вспоминается одно, отражающее то настроение, какое охватывает нас в театральной обстановке и так хорошо мне знакомо; вспоминаю начало этого стихотворения.

Переходы, коридоры, уборные,
Лестница витая, полутемная;
Разговоры, споры упорные,
На дверях занавески нескромные.
Пахнет пылью, скипидаром, белилами,
Издали доносятся овации,
Балкончик с шаткими перилами,
Чтобы смотреть на полу декорации...



Портрет М. А. Кузмина. 1910

Кажется, никто лучше Кузмина не мог бы передать все эти «очарованья милых мелочей», весь этот «дух мелочей, прелестных и воздушных, любви ночей, то нежащих, то душных, веселой легкости бездумного житья». Отзвуки театральной жизни чувствуются еще в одном его стихотворении, необычайно грациозном и слегка меланхоличном:

Из поднесенной некогда корзины
Печально свесилась сухая роза,
И пели нам ту арию Розины:
Io sono docile, io sono rispettosa. *
Горели свечи, теплый дождь, чуть слышен,
Стекал с деревьев, наводя дремоту.
Пезарский лебедь, сладостен и пышен,
Венчал малейшую весельем ноту...

Тема влюбленности нашла в стихах Кузмина какую-то совсем новую, неслыханную интерпретацию. Как не вспомнить его стихов на тему

Plaisir d'amour ne dure qu'un moment,
Chagrin d'amour dure toute la vie, **

или о счастье воспоминаний:

О, быть покинутым — какое счастье!
Какой безмерный в прошлом виден свет, —
Так после лета — зимнее ненастье:
Все помнишь солнце, хоть его уж нет...

Кем, как не Кузминым, так восхитительно воспета «радость лета. роща, радуга, ракета, на лужайке смех и крик», «милый, хрупкий мир загадок» XVIII в., отраженный в живописи кистью К. А. Сомова? ..

Кузмин чудесно владеет тайной звукосочетаний, умея подбирать слова, действующие как музыка. Вот хотя бы это:

Сквозь высокую осоку
Серп серебряный блестит,
Ветерок, летя к востоку,
Вашей шапкой шелестит.
Мадригалы Вам не лгали,
Вечность клятвы не суля,
И блаженно замирали
На высоком нежном lá.
Из долины мандолины
Чу! звенящая струна
Далеко из-за плотины
Слышно ржанье табуна.
Вся надежда — край одежды
Приподнимет ветерок...

---

* Послушна я, почтительна (*итал.*) — фраза из арии Розины в опере Россини «Севильский цирюльник».

** У М. Кузмина эти две строки переведены:

Любви утехи длятся миг единый,
Любви страданья длятся долгий век.

Было время, когда под влиянием Сомова и других участников «Мира искусства» все увлекались XVIII веком. Этому увлечению отдал дань и Кузмин, воспевая маркиз, беседки, цветники, боскеты, менуэты и пр. Но кузминский XVIII век не похож на другие «XVIII века»: у него есть свои неповторимые черты, ирония и лукавство, грация и грусть. Многие писали «под Кузмина», но это уже совсем не то.

Кузмин не раз подвергался нападкам как со стороны царской цензуры, так и со стороны критики за «порнографию». Оставляя в стороне вопрос о его романах и повестях, замечу только, что в его стихах выражено, на мой взгляд, удивительно светлое и прозрачное чувство, заражающее читателя, готового повторить вслед за поэтом:

Моя душа в любви не кается —
Она светла и весела.
Какой покой ко мне спускается,
Зажглися звезды без числа...

Что еще замечательно у Кузмина — это его стихи об Италии. Всякий, кто бывал в Италии, видел те же города, те же памятники искусства, о которых говорит в своих стихах Кузмин, но он нашел какие-то чудодейственные слова, каких нам не найти. Лучше передать впечатление об Италии, чем это сделал он, невозможно. Мне хочется выписать хоть несколько строк из цикла «Новый Ролла» о Венеции:

Ты помнишь комнату и свечи,
Открытое окно.
И песню на воде далече,
И светлое вино? ..
Навес мостов в дали каналов,
Желтеющий залив,
Зарю, туманнее опалов,
И строгих губизвив? ..

Обаяние стихов Кузмина усилилось для меня еще более, когда я услышал их непосредственно от автора. Некоторые свои стихи-«песенки» он пел, аккомпанируя себе на рояле; музыку к ним он писал сам, обладая даром композиции.[17] Это совсем особый жанр, очаровательные безделушки, имеющие, однако, порою глубокое содержание. Мне нравились его «Куранты любви», но особенно — «Александрийские песни», настоящий шедевр, тончайшие поэтические озарения. Перед нами встает наяву древняя Александрия, когда мы читаем эти строки:

Вечерний сумрак над теплым морем,
Огни маяков в потемневшем небе,
Запах вербены при конце пира,
Свежее утро после долгих бдений,
Прогулка в аллеях весеннего сада,
Крики и смех купающихся женщин,
Священные павлины у храма Юноны,
Продавцы фиалок, гранат и лимонов,
Воркуют голуби, светит солнце...

М. А. Кузмин перевел несколько драматических произведений, которые были поставлены при моем участии: «Шута Тантриса», потом «Электру» и др. Им же была написана музыка к «Красному кабачку» Ю. Беляева.[18] Как переводчик Кузмин совершенно незаменим, в особенности при переводе старинных пьес: он замечательно передает дух эпохи. Я очень люблю и его музыку, такую изящную и легкую.

У Кузмина своеобразная, нерусская внешность. В то время, когда я писал его портрет, он носил усы и небольшую бородку, — таким он изображен на портрете Сомова; позднее его внешность изменилась, он стал брить усы и бороду, отчего, может быть, его наружность стала еще более характерной и выразительной.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Работа с Мейерхольдом над постановкой «Дон-Жуана». — Ю. М. Юрьев. — Постановка «Орфея». — Э. Ф. Направник. — М. И. Петипа. — Портрет Д. С. Стеллецкого. — Портреты Ф. И. Шаляпина в роли Годунова и Фарлафа.

Главной театральной работой в 1910 г. были для меня декорации к «Дон-Жуану»; постановка эта, порученная Мейерхольду, живо заинтересовала всех главнейших ее участников.

«Дон-Жуан» был возобновлен на сцене Александринского театра 9 ноября 1910 г. Кроме Дон-Жуана — Юрьева и Сганареля — Варламова, в первом представлении участвовали Е. И. Тиме (Шарлотта), В. А. Рачковская (Матюрина), Н. Г. Коваленская (Эльвира), Ю. Э. Озаровский (Пьеро) и другие. Музыка была выбрана из сочинений Ж. Ф. Рамо «Hippolyte et Arricie» и «Les Indes Galantes» [1] и аранжирована для струнного оркестра В. Г. Каратыгиным. Песенка слуг в четвертом действии была аранжирована из анонимной chanson á boire * XVIII в.

О соображениях, которыми руководствовался В. Э. Мейерхольд при постановке «Дон-Жуана», лучше всего могут рассказать его собственные строки (в книге «О театре», 1913).

«При постановке пьесы одного из старых театров ничуть не обязательно подчинять ее инсценировку... методу археологии, — в деле реконструкции режиссеру нет надобности заботиться о точном воспроизведении архитектурных особенностей старинных сцен. Инсценировку подлинной пьесы старого театра можно сделать в свободной композиции в духе примитивных сцен, при непременном условии, однако: приступая к инсценированию, взять от старых сцен сущность архитектурных

* Застольной песни (*франц.*).

особенностей, наиболее выгодно подходящих к духу инсценируемого произведения».

Мейерхольд считал, что при инсценировке «Дон-Жуана» было бы ошибкой стремиться во что бы то ни стало воссоздать в точной копии одну из театральных сцен мольеровской эпохи, — палерояльскую или «Petit-Bourbon».[2] Изучая Мольера, Мейерхольд пришел к убеждению, что великий французский драматург стремился раздвинуть рамки современных ему сцен, которые были более пригодны для пафоса Корнеля, чем для пьес, возникших из элементов народного творчества. Мольер был первым из театральных мастеров эпохи «Короля Солнца», стремившихся вынести действие из глубины сцены на просцениум, даже на самый край его.

«Наподобие цирковой арены, стиснутой со всех сторон кольцом зрителей, просцениум придвинут близко к публике для того, чтобы не затерялся в пыли кулис ни единый жест, ни единое движение, ни единая гримаса актера. И смотрите, как обдуманно тактичны все эти жесты, движения, позы и гримасы актера просцениума. Еще бы! Разве мог быть терпим актер с напыщенной аффектацией, с недостаточно гибкой гимнастичностью телесных движений при той близости, в какую ставил актера по отношению к зрителю просцениум староанглийской, староиспанской, староитальянской или старояпонской сцены.

Просцениум, так искусно использованный самим Мольером, был лучшим орудием против методической сухости корнелевских приемов, явившихся плодом прихотей двора Людовика XIV.

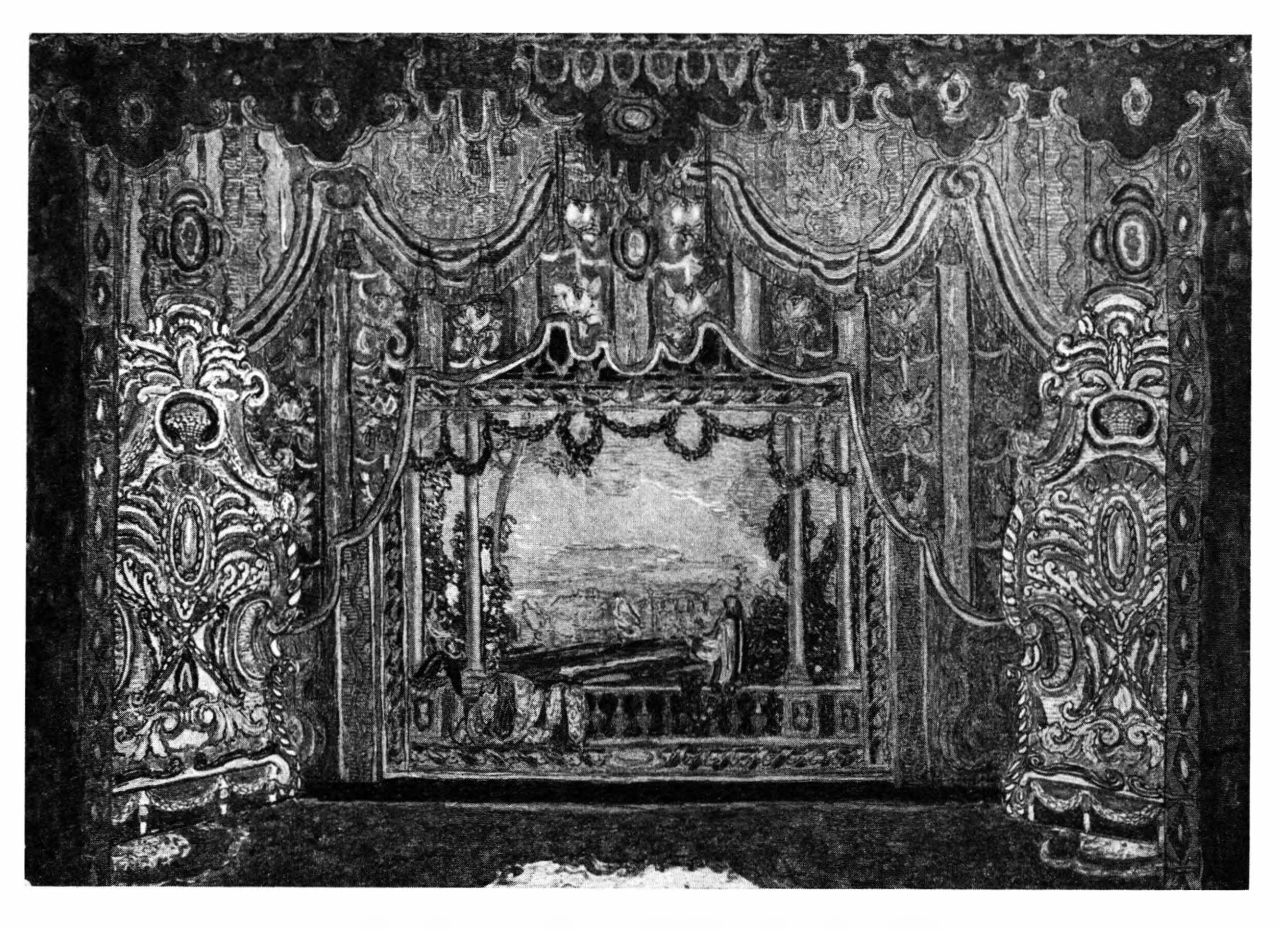
Далее. Как заметны выгоды для Мольера, исполняемого на просцениуме, искусственно созданном при всех неблагоприятных условиях современной сцены! Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой вперед площадке. Атмосфера, наполняющая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах,— все вокруг будто создано для того, чтобы усилить игру яркого света и от свечей сцены, и от свечей зрительного зала, в течение всего спектакля не погружаемого во мрак».

Мейерхольд считал, что публика только тогда воспримет всю тонкость очаровательной комедии Мольера, если она быстро сможет сжиться, сродниться со всеми особенностями эпохи, породившей это произведение. Поэтому, приступая к постановке «Дон-Жуана», Мейерхольд стремился прежде всего создать такую атмосферу и на сцене, и в зрительном зале, которая могла бы содействовать восприятию пьесы. Он прав, говоря, что при чтении мольеровского «Дон-Жуана» без внимания к эпохе, создавшей это произведение, пьеса кажется скучной.

«Как скучно разработан сюжет в сравнении с сюжетом, ну, хотя бы байроновского «Дон-Жуана», не говоря уже об «El burlador de Sevilla» Тирсо де Молина.[3] Когда читаешь грибоедовское «Горе от ума», в каждой



Эскиз декорации I акта комедии «Дон-Жуан». 1910



Эскиз убранства портала к комедии «Дон-Жуан». 1910



Эскиз костюма Дон-Жуана.
Комедия «Дон-Жуан». 1910



Эскиз костюма Сганареля.
Комедия «Дон-Жуан». 1910

странице будто отражены ноты нашего времени, и это делает пьесу для современной публики особенно значительной. Когда читаешь большие монологи Эльвиры из первого действия или длинный монолог Дон-Жуана в пятом акте, бичующий лицемерие,— начинаешь скучать. Для того чтобы современный зритель не скучая прослушал эти монологи, для того чтобы целый ряд диалогов не показался ему чуждым, необходимо назойливо в течение всего спектакля как-то напоминать зрителю о всех этих тысячах станков лионской мануфактуры, приготовлявших шелка для чудовищно многочисленного двора Людовика XIV, об «Отеле гобеленов»,[4] этом городе живописцев, скульпторов, ювелиров и токарей, о мебели, изготовлявшейся под руководством выдающегося художника Лебрена, о всех этих мастерах, производивших зеркала и кружева по венецианскому образцу, чулки по английскому, сукна по голландскому, жесть и медь по германскому».

Я уже упоминал об арапчатах, вносивших большое оживление в сценическое действие. Им Мейерхольд придавал особое значение, указывая. что они введены не случайно, не ради забавы: «Арапчата, дымящие по сцене дурманящими духами, капая их из хрустального флакона на раскаленную платину, арапчата, шныряющие по сцене, то поднимая выпавший



Эскиз декорации IV акта комедии «Дон-Жуан». 1910

из рук Дон-Жуана кружевной платок, то подставляя стулья утомленным актерам, арапчата, скрепляющие ленты на башмаках Дон-Жуана, пока он ведет спор со Сганарелем, арапчата, подающие актерам фонари, когда сцена погружается в полумрак, арапчата, убирающие со сцены плащи и шпаги после ожесточенного боя разбойников с Дон-Жуаном, арапчата, лезущие, когда является статуя Командора, под стол, арапчата, созывающие публику треньканьем серебряного колокольчика и, при отсутствии занавеса, анонсирующие об антрактах, — все это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства».

В эпоху Мольера ни в Théâtre du Palais Royal, ни в Théâtre du Petit Bourbon пьесы не шли без занавеса. Вводя это новшество, Мейерхольд руководствовался следующими соображениями.

Как бы хорошо ни был написан занавес, зритель обычно относится к нему довольно холодно. Занавесная живопись воспринимается рассеянно, вяло, так как зритель приходит смотреть на то, что скрыто за занавесом. После того как последний поднят, нужно некоторое время для того, чтобы зритель впитал в себя все чары среды, окружающей исполнителей пьесы.

Иное дело при открытой с начала до конца сцене: к тому моменту когда на подмостках появится актер, зритель уже успел «надышаться воздухом эпохи».

Мейерхольд нашел также излишним погружать зрительный зал в темноту во время антрактов или во время хода действия. Ему хотелось, чтобы яркий свет заражал пришедших в театр праздничным настроением.

Вообще сценические постановки отличаются множеством недоразумений, всяческих пререканий и несогласий, доходящих часто до ссор. Но постановка «Дон-Жуана» была исключением, так все было дружно и согласно. [5]

В связи с «Дон-Жуаном» мне вспоминается исполнение главной роли Ю. М. Юрьевым, с которым мне вообще часто приходилось встречаться по работе в Александринском театре.



Эскиз костюма Эльвиры. Комедия «Дон-Жуан». 1910



Эскиз декорации к комедии «Красный кабачок». 1911

Юрий Михайлович сразу воспринял общий характер инсценировки Мейерхольда, которая была, как известно, очень импозантна и «по-серьезному» красива. И по этой канве Юрий Михайлович создал и расшил одну из великолепнейших своих ролей.

Дон-Жуан в исполнении Юрьева был очень молод и хорош собой; на нем был великолепный большой парик с локонами золотистого оттенка. Ленты, банты и кружева на нем трепетали и как бы вспыхивали. Костюм он носил с исключительным совершенством и был обворожителен, жеманен в меру, слегка вычурен, — подлинный актер времен Людовика. При этом манеры тонкие, благородные, красота строгая, стильная и голос, звучавший обольстительно ласково.

Отличительной чертой игры Ю. М. Юрьева является его художественный такт, чувство меры. О мере упоминал еще Островский в своей пьесе «Таланты и поклонники», что «мера-то и есть искусство», именно подлинное искусство.

Публика по достоинству оценила труд Мейерхольда; большинство отзывов об этой постановке было весьма сочувственно. Л. Василевский писал в «Речи»:

«Мольеровский «Дон-Жуан», чужой русскому духу, заслоненный от нас тоскующим углубленным Жуаном Алексея Толстого, стал понятен и близок, дал моменты высокохудожественной радости, воскрес и расцветился пышными красками. Хранитель заветов, страж академических навыков, Александринский театр здесь дал широкую возможность эстетическому новаторству, творчеству, фантазии режиссера, и серьезной заслугой его руководителей войдет этот спектакль в летопись нашей, на этот раз вовсе не «казенной» сцены.

Ничего академического, традиционного: настоящий пир праздновали фантазия и свободное творчество. И прежде всего великолепный общий фон, оригинальная и красивая постановка. Мейерхольд с большим блеском и изобретательностью соединил вдумчивое изучение эпохи и проникновение в ее стиль.

Оригинальность, и притом почти везде оправданная художественным результатом, царила во всем, начиная с освещенного во время действия зрительного зала, неопускания занавеса в антрактах, увеличенной за счет оркестра сцены и отсутствия суфлерской будки, место которой заняли две красивые ниши с суфлерами в боковых кулисах.



Эскиз костюма.
Комедия «Красный кабачок». 1911

Не будь сцена так велика, будь вообще театр интимнее, временами можно было бы вообразить себя в придворном театре Тюильри времен последних Людовиков, так необычно красиво воссоздавали эпоху Мольера эти раздвигаемые арапчатами-слугами задние декорации, эти суфлеры с париками в боковых нишах, эти арапчата, приносящие и уносящие предметы реквизита, возвещающие об антрактах и начале действия.

Постановка «Дон-Жуана» вполне заслуженно вызвала бурные и дружные аплодисменты по адресу Мейерхольда».[6]

Оценивая артистов, рецензент писал:

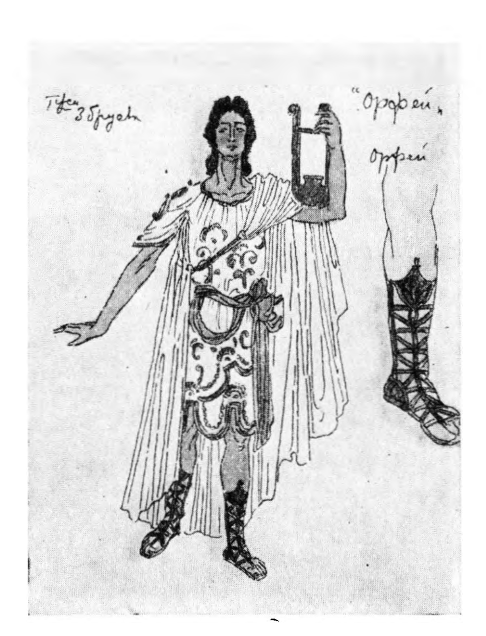
«Безупречен Варламов, когда-то, лет двадцать назад, игравший Сганареля. Артист совершенно правильно не боялся грубости, у Мольера неизбежной; быть может, некоторые шутки хитрого, пронырливого слуги и

были переданы с чрезмерной уже утрировкой, но основной тон мольеровского смеха был взят верно, и юмор артиста был так же разнообразен и гибок, как и его интонация.

Юрьев — Дон-Жуан был прежде всего живописно красив и пластически изящен. В первом акте, в первой сцене с Шарлоттой артист временами принижал образ до уровня обыкновенного ловеласа, но уже в сцене с обеими крестьянками, в грациозной буффонаде с Диманшем и в сценах со статуей и отцом оклеветанный всем миром Дон-Жуан снова вырос во весь рост. Благородство и великодушие, красивая воспламеняемость и легкий налет идущего от Вольтера скептицизма, душевное изящество и внешняя грация воплощены были Юрьевым свежо и интересно».

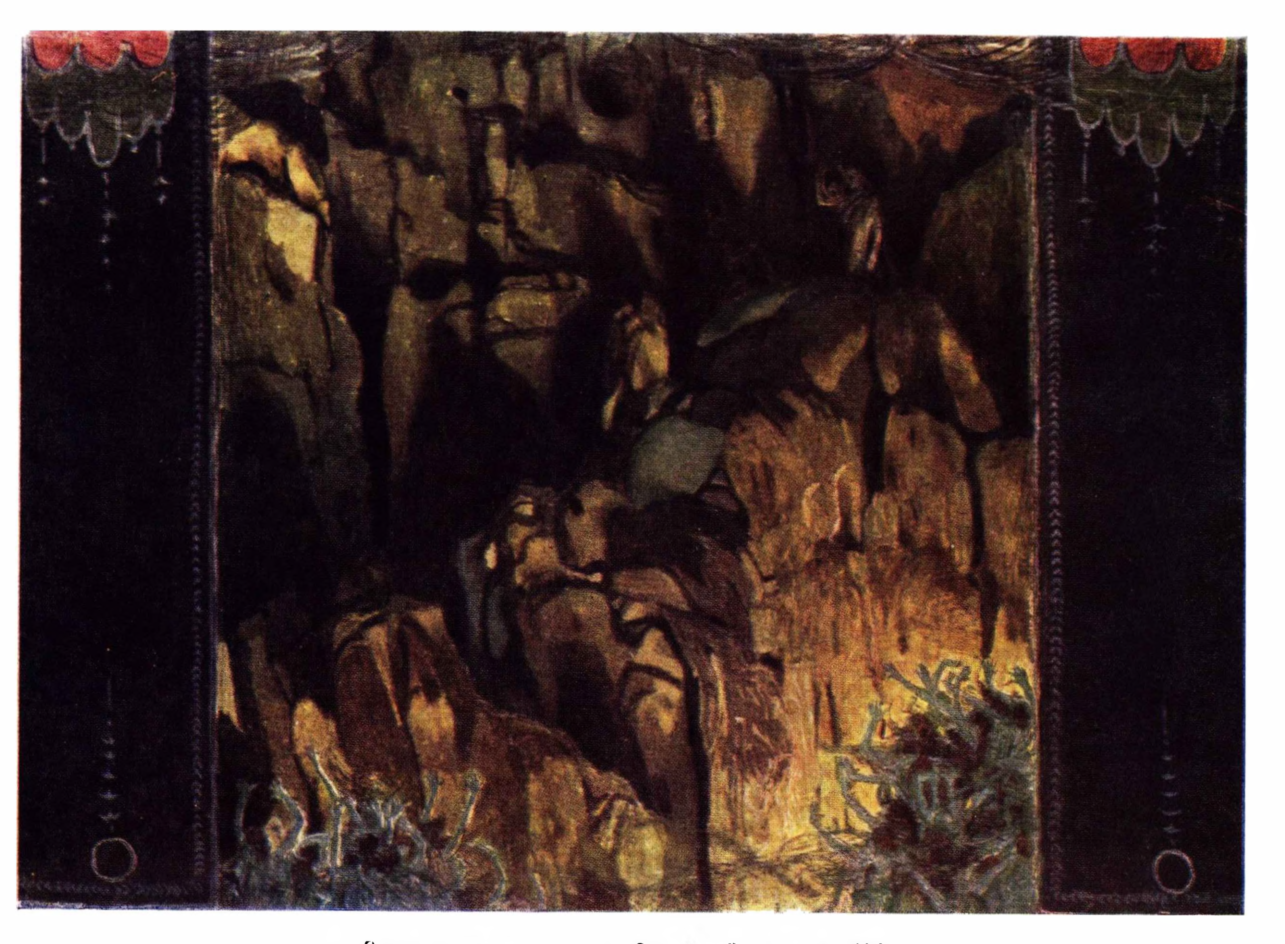
В том же 1910 г., когда был поставлен «Дон-Жуан», я работал с В. Э. Мейерхольдом над новой постановкой «Бориса Годунова». Постановка эта увидела свет в Мариинском театре в январе 1911 г.[7] В марте мы поставили «Красный кабачок» Юр. Беляева в Александринском театре. Кроме частых встреч в театре, мы часто виделись с Мейерхольдом в Царском Селе, куда он ко мне приезжал.

В Царское Село я переехал по совету доктора Нюренберга, который находил, что развивавшаяся у меня болезнь сердца требует отъезда из Петербурга. Он советовал поселиться в Царском Селе, где прекрасный воздух и где, по его мнению, я буду изолирован от повседневных тревог театральной жизни. Царскосельский воздух, действительно, целебен, но что касается изоляции от театральных треволнений, то с этим, кажется, ничего не вышло: вечная тревога становится еще сильнее, когда удалена от своего источника.



Эскиз костюма Орфея.
Опера «Орфей и Эвридика». 1911

Доктор Нюренберг, отличный врач и милый человек, сам погиб рано и неожиданно для знавших его: у него случилось ущемление грыжи, его можно было спасти, но, как часто бывает,— к последнему обывателю карета скорой помощи приходит вовремя, а к врачу — с опозданием: карету подали через пять часов после вызова, и когда больного привезли в больницу, у него оказался уже процесс заражения крови.



Эскиз панорамы к опере „Орфей и Эвридика“. 1911

В конце 1911 г. увидел свет рампы «Орфей» Глюка. Текст был переведен В. П. Коломийцевым; балетные сцены ставил М. М. Фокин. На этой постановке хочется остановиться особо.



Эскиз костюма Фурии. Опера «Орфей и Эвридика». 1911

«Орфей» ставился по партитуре, изданной в 1910 г. В основу этой партитуры легла та обработка оперы, которую Глюк сделал для парижской сцены, когда он, десять лет спустя после венской постановки, имел уже более совершенную редакцию своей трагедии. Роль Орфея, написанную раньше для контральто, теперь должен был петь тенор.[8]

При постановке на Мариинской сцене можно было избрать один из двух путей: либо представить «Орфея» в тех костюмах, в каких исполнялась эта трагедия на сценах Глюка,[9] либо создать полную иллюзию античной действительности. Но ни то, ни другое толкование не казалось В. Э. Мейерхольду и мне правильным, потому что, на наш взгляд, Глюк сочетал в едином плане элементы реальные, конкретные, с условными, абстрактными. Вот почему мы решили подчинить всю постановку тому пониманию античности, какое было свойственно художникам XVIII века, то есть мы рассматривали пьесу сквозь призму той эпохи, в которой жил и творил автор.

Сцена была разделена на две строго разграниченные части: просцениум, где не было писаных декораций, а все убрано только расшитыми тканями, и задний план, обработанный исключительно живописными приемами. Особенно важное значение было придано так называемым планировочным местам: пратикабли,[10] поставленные на тех или иных местах,[11] определили расположение групп и пути продвижения отдельных фигур. Например, во второй картине по сцене был проложен путь Орфея в ад с большой высоты вниз, а по сторонам этого пути, впереди его, помещены два больших скалистых выступа. При таком размещении планировочных мест фигура Орфея не сливалась с толпой фурий, а как бы господствовала над ними.

Благодаря двум большим скалистым выступам по обеим сторонам сцены хор и балет располагались в виде двух групп, тянущихся из боковых кулис вверх.

Картина преддверия ада синтетически выражала два борющихся движения: стремление Орфея вниз и движение фурий, сначала грозно встречавших Орфея, а потом смиряющихся.

Таким образом, размещение действующих лиц на сцене было точно определено заранее намеченными нами планировочными местами.

Хор в Элизиуме был удален за кулисы. Это обстоятельство дало возможность устранить дисгармонию в движениях хора и балета, часто встречающуюся в оперной практике. Дело в том, что в Элизиуме имеется однородная группа действующих лиц — «les ombres heureuses», * от которых требуется единая пластическая манера; если бы хор был оставлен на сцене, то невольно зрителю стало бы заметно, что одна группа поет, другая же танцует без пения.

В третьем действии, во второй сцене, Амур, только что воскресив Эвридику, выводит ее и Орфея из каменистых уступов второго плана, заполненного пратикаблями, на условный ковер просцениума. Когда Амур, Орфей и Эвридика вступали на авансцену, сзади них главный занавес опускался, и актеры пели заключительное трио как концертный номер: в это время за занавесом декорация сменялась декорацией апофеоза, которая появлялась по знаку Амура после окончания трио.[12]

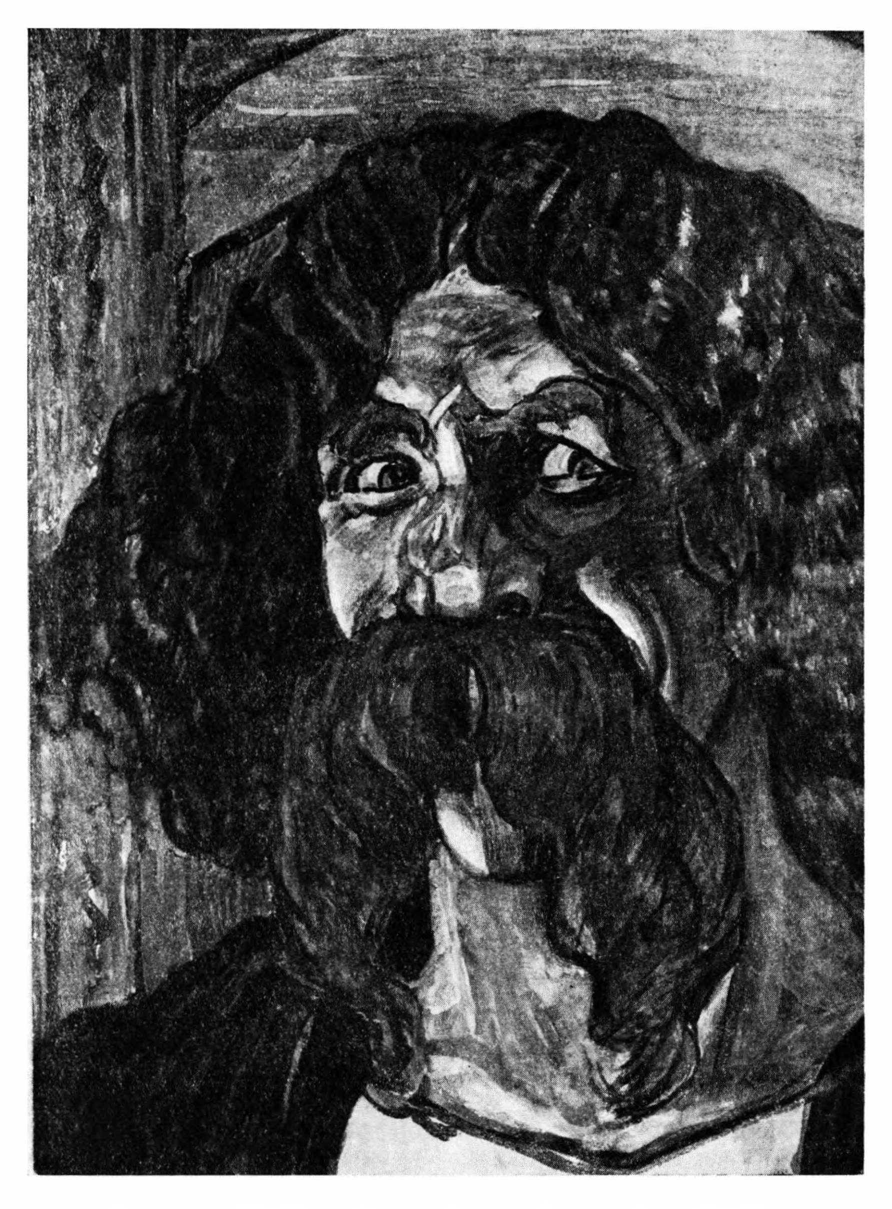
В постановке «Орфея», кроме Мейерхольда, принимали известное участие режиссеры Мельников и Тартаков, а также Э. Ф. Направник, который в качестве капельмейстера был неизменным консультантом и участником всех новых постановок. Направник вообще — одна из виднейших фигур в истории б. Мариинского театра. С его авторитетом считались, к его мнению прислушивались, и, действительно, у него были большие заслуги. Можно сказать, что он создал оркестр Мариинского театра, тот оркестр, которым мы по праву гордимся. Он был требовательным и строгим дирижером. Иногда у него происходили столкновения с режиссерами на почве недостаточно внимательного исполнения его требований. У него была излюбленная фраза, которую он часто повторял с досадой и пренебрежением в голосе: «Ох, уж эти мне режиссеры!..», причем слово «режиссеры» он всегда выговаривал с какой-то особенной интонацией и почему-то со вставкой буквы «д» — «реджиссеры».

У Направника были огромные музыкальные познания. Он обладал вместе с тем исключительным, так называемым «абсолютным» слухом.

Помню, на одной из репетиций «Китежа» оркестр исполнял «Керженецкую сечь»,[13] где музыка достигает fortissimo: гремят литавры и барабаны, создавая грохот и звон невероятные. По окончании этой части музыки Направник сделал замечание оркестру, указав, что такая-то валторна в таком-то месте взяла на полтона выше, чем следует. Вряд ли кто-

---

* «Блаженные тени» *(франц.)* — населяющие, по представлениям древних греков, Элизиум, то есть рай.



Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Фарлафа (опера «Руслан и Людмила»). 1907

нибудь, кроме Направника, мог бы уловить фальшивую ноту при таком звуковом напряжении всего оркестра. По крайней мере, для присутствовавшего на репетиции Римского-Корсакова она осталась незамеченной.

Мои отношения с Направником не были плохими, но их нельзя было назвать и особенно дружескими. Кажется, он относился довольно сдержанно к произведениям нового театрально-декорационного искусства. Однако во время одной из монтировочных репетиций «Орфея» состоялось нечто вроде примирения между нами: увидев занавес к «Орфею», Направник подошел ко мне, положил руку мне на плечо и прочувственно сказал: «Теперь я понимаю. . .»

Подобно тому как Направник создал оркестр Мариинской оперы, создателем балета этого театра мог быть назван Петипа, прослуживший в роли балетмейстера чуть ли не полвека. Это был крупнейший деятель русского балета, создатель многих балетных постановок, — некоторые из них (например, «Спящая красавица» и «Лебединое озеро») до сих пор идут в его интерпретации. До появления Фокина у нас не было более знающего балетмейстера, чем Петипа. Несколько поколений балетоманов положительно обожали его.

Петипа умер летом 1910 г. С его смертью умер «классический» балет. Как бы ни относиться к художественной стороне его работы, нужно признать, что в истории нашего театра существовала «эпоха Петипа», охватывающая полувековой период.

В связи с деятельностью Мейерхольда упомяну еще об одной постановке в сезоне 1911/12 г. В доме О. К. и Н. П. Карабчевских была поставлена пантомима «Влюбленные», сочиненная доктором Дапертутто [14] на два прелюда Клода Дебюсси. В качестве декоратора были приглашены В. Шухаев и А. Яковлев, тогда еще начинающие художники, работавшие над этой постановкой под моим руководством. Впоследствии В. Шухаев и А. Яковлев выдвинулись как прекрасные рисовальщики и живописцы. С особенным интересом следил я за успехами А. Яковлева, замечательного мастера, пользовавшегося вполне заслуженной популярностью во Франции.

Среди портретов, написанных мною в 1911—1912 гг., для меня наиболее памятны портреты Д. С. Стеллецкого и Ф. И. Шаляпина в роли Годунова.

Стеллецкий — один из самых своеобразных художников новейшего времени. У него есть нечто общее с Рерихом, но есть и много своего. Его иконописное, церковное искусство приблизило нас к пониманию Византии и древней Руси.

Стеллецкий принимал участие в театральной жизни: ему принадлежат постановки «Снегурочки», «Царя Федора». [15] У него есть ряд замечательных скульптур: «Иван Грозный на охоте», «Знатная боярыня», «Гусляр», бюст Леонардо да Винчи. Особенно запомнились мне четыре его декоративные панно: «Заря», «Полдень», «Вечер» и «Ночь».

Написанный мною портрет Стеллецкого фигурировал на выставке его произведений и был затем напечатан в журнале «Аполлон» (вместе с репродукциями работ Стеллецкого).[16] Его приобрел городской музей в Мальмё.

Портрет Шаляпина в роли Годунова потребовал немалых усилий, так как артист позировал весьма недолого. Написан он во весь рост, при свете рампы. В общих чертах портрет был сделан очень быстро, зато отделка деталей, рисунок парчового облачения и пр. потребовали большой работы.[17] Я хотел в этом портрете дать один из самых лучших театральных образов Шаляпина. Портрет Шаляпина—Годунова вскоре был приобретен у меня гр. Д. И. Толстым[18] для Русского музея, где он находится и посейчас.

Упомяну еще об одном небольшом портрете Шаляпина в роли Фарлафа («Руслан и Людмила»).[19] В этом портрете я подчеркнул несколько комический тип хвастливого и трусливого варяжского витязя. На голове Шаляпина надет большой рыжий, в волнистых локонах, парик. У него такие же рыжие, огромные, свисающие усы. На этом комичном лице выступает, как центральное пятно, красный нос. И. Е. Репин, увидев его, заметил иронически: «Разве это портрет? Головин всего только раскрасил мышцы Шаляпина».[20] Впечатление раскраски, может быть, получилось именно потому, что Шаляпин изображен в гриме при искусственном освещении. Портрет Шаляпина в роли Фарлафа находится там же, где и портрет Далматова — в Музее академических театров.[21]

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

М. Г. Савина. — К. А. Варламов и его главные роли. — Портреты Варламова и Далматова. — Портрет А. Н. Скрябина. — Гибель Н. Н. Сапунова.

Мои воспоминания о М. Г. Савиной связаны с некоторыми огорчениями, правда, не очень глубокими. Дело в том, что М. Г. Савина относилась к работе художников-декораторов довольно равнодушно; более того, ей казалось (и возможно, что иной раз она была права), что замыслы художников мешают работе актеров на сцене. Целых семь лет мы не знакомились, хотя и работали вместе на сцене.

«Головин мешает мне ходить по сцене», — жаловалась иногда артистка по поводу тех или иных постановочных затей. Мария Гавриловна была почитательницей спокойных, тщательно выписанных «по старинке» декораций, и ей не нравились импрессионистические мазки.

Помню, я впервые познакомился с ней уже после семи лет совместной службы в Александринском театре на репетиции «Мертвого города» д'Аннунцио. Когда она сходила с лестницы, устроенной на сцене, я подал ей руку, чтобы помочь спуститься, и услышал признание:

— Я боюсь художников!

— Отчего, Мария Гавриловна?

— Я боюсь художников, — повторила она, со своим обычным носовым прононсом, — помилуйте, вон там на задней декорации какие-то холерные вибрионы. Да, да, настоящие холерные вибрионы. Эта шутка относилась к мелким мазкам, которыми была написана декорация.

Савина обладала бесспорным дарованием. Особенно нравилась мне ее игра в роли «Дикарки»; очень удавался ей репертуар Островского, где она создала столько ролей. К сожалению, крайне портил впечатление ее голос, неприятного резкого носового тембра.

В январе 1911 г. праздновался 35-летний юбилей Варламова, прошедший необычайно торжественно. Юбиляр выступил в роли Грознова в пьесе Островского «Правда хорошо, а счастье лучше». После этого вечера (в Александринском театре) Варламов спустя несколько дней появился в комедии Островского «Не в свои сани не садись» (роль Русакова), поставленной в честь его в Большом зале Консерватории. Варламов более чем кто-либо из артистов его эпохи был связан с театром Островского, являясь одним из самых лучших исполнителей пьес этого драматурга. Подобно тому как пьесы Островского проникнуты глубоко народным, самобытным русским стилем, так и Варламов был весь проникнут подлинно народным, глубоко русским духом. Островским написано, если не ошибаюсь, около пятидесяти пьес. Варламов выступал в двадцати девяти из них в различных ролях, создав приблизительно сорок сценических образов — ярких, красочных, незабываемых. Купеческие самодуры, принадлежавшие к излюбленным персонажам Островского, находили в творчестве Варламова удивительно яркое воплощение. Все эти грозные, раздобревшие, неповоротливые Титы Титычи вставали перед нами как живые в талантливом изображении Варламова. Его собственная фигура — массивная, монументальная — превосходно соответствовала стилю тяжеловесных, разжиревших купцов.

У Варламова был мощный, сочный голос, вероятно, хорошо памятный всем, кто видывал его на сцене. В этом голосе было невероятное разнообразие оттенков — целая гамма различных интонаций. Замечательна была и жестикуляция актера, всегда продуманная, выразительная, красноречивая. О юморе Варламова нечего и говорить: зрительный зал не смеялся, а положительно гремел от безудержного хохота, заглушавшего порой речь актеров. Стоило Варламову улыбнуться, как улыбка пробегала по всему зрительному залу — от первых рядов партера до райка; стоило ему сказать что-нибудь забавное, как по залу проносились взрывы смеха, какой-то гомерический хохот. Любое слово он подавал как-то особенно вкусно и сочно, сопровождая его прищуриванием глаз, подмигиванием, каким-нибудь движением рта или своеобразным жестом.

Наряду с пьесами Островского, Варламов чувствовал, как родную стихию, театр Гоголя. Он играл, как известно, роли Городничего, Ляпкина-Тяпкина, Земляники, Осипа в «Ревизоре», Яичницы в «Женитьбе», Чичикова, Собакевича и Бетрищева — в переделке «Мертвых душ» и др. Талант Варламова находился в прекрасном соответствии с характером гоголевского творчества. Константин Александрович преклонялся перед гением Гоголя и однажды, незадолго до смерти, сказал: «На том свете с Гоголем встречусь. Очень приятно будет познакомиться. Удивительный!»

Великолепен был Варламов в роли Осипа. Вспоминается, как он передавал слова о преимуществах петербургской жизни перед деревенской. «Кеятры, собаки тебе танцуют, и все, что хочешь...»



Портрет К. А. Варламова. 1914

Одна из лучших ролей Варламова — Сганарель в «Дон-Жуане». Он был как бы создан для этой роли. На репетициях этой комедии К. А. Варламов говорил о Мейерхольде: «Вот это режиссер! Он не сажает меня по анфиладе в четвертую комнату, где меня никто не видит и я никого не вижу, а поместил на авансцену. Вот все говорили: «Мейерхольд, Мейерхольд!», а вот он устроил так, что все меня видят и я вижу всех».

На авансцене были два больших табурета для Варламова; их окружали ширмочки с оконцами, и за ними помещались суфлеры, чем был тоже очень доволен Варламов, и от этого весьма выиграли длительные и напыщенные речи Сганареля к Дон-Жуану. Как был забавен и хорош Варламов в этой роли!.. Сцена, когда их обоих вытащили из воды, вызывала каждый раз гомерический смех, долго не смолкавший хохот. Точно это был прирожденный Сганарель.

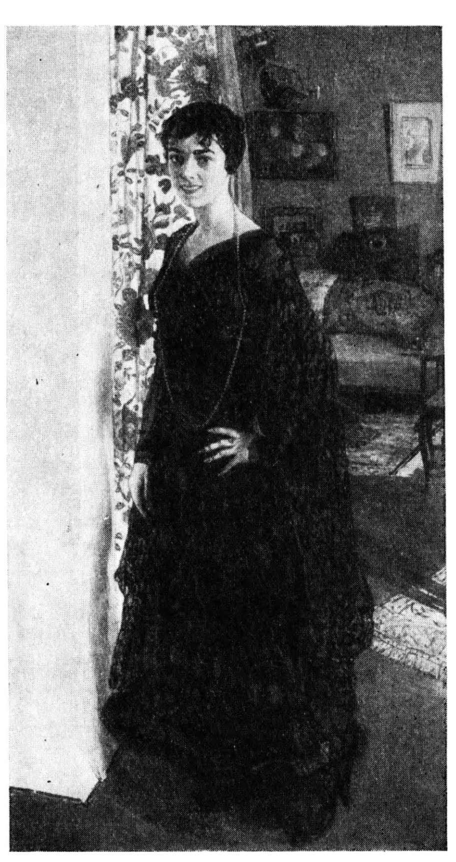
Бесподобен был Варламов и в пьесах Чехова, например в роли Симеонова-Пищика в «Вишневом саду». Зрители покатывались со смеху, когда он с неподражаемой наивностью произносил: «Ницше. . . философ. . . величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно...»

Или: «Один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то... великий философ советует прыгать с крыш... — Прыгай! — говорит, и в этом вся задача. Вы подумайте!..»

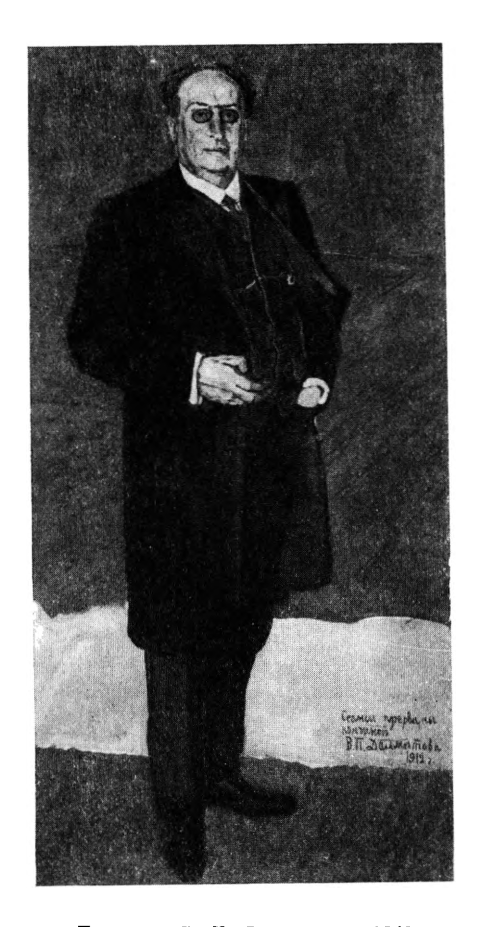
Сцена была для Варламова родным домом, он сжился с ней, привык выступать в театре по временам ежедневно. Не удивительно, что под старость, когда Варламов не мог выступать так часто, как прежде, он тяготился своей будто бы недостаточной работоспособностью, а иногда подозревал, что ему нарочно не дают ролей, что его «затирают». Видеть Варламова на сцене было настоящей потребностью у всех, кто любил театр, и смерть его всеми была воспринята как незаменимая утрата. (Умер Варламов осенью 1915 г.)

Мне довелось написать портрет К. А. Варламова; это было уже незадолго до его смерти. На нем был надет во время сеансов широкий белый халат, подобие крылатки, без рукавов. Сидел он в широчайшем плетеном кресле, полудиване, — всякое другое кресло было бы ему узко. На ручку кресла была наброшена полосатая ткань, чтоб еще более подчеркнуть белизну основного пятна. Декорация сада служила красочным фоном. Портрет этот был приобретен музеем в Стокгольме.

Несколько раньше был написан портрет другого замечательного артиста Александринского театра, В. П. Далматова. Это был интересный, яркий человек и отличный актер. В его манерах, в движениях, позах было что-то напоминавшее старинные портреты 30—40-х годов. Он одинаково хорошо держался на сцене и в жизни. Позировал он стоя, в сюртуке, заложив левую руку в карман, в правой держал папиросу. Работа шла успешно, портрет был в общих чертах уже вполне намечен, когда Далматов заболел и вскоре умер. С его кончиной театр лишился одного из самых видных своих артистов.



Портрет Н. Г. Высоцкой. 1915



Портрет В. П. Далматова. 1912

Доканчивать портрет, не имея перед собой живой модели, а пользуясь фотографиями или работая по памяти, мне не хотелось. Я передал его Музею академических театров, где он и находится. На портрете сделана надпись: «Сеансы прерваны кончиной В. П. Далматова. 1912 г.»

В 1912 г. неожиданно погиб молодой талантливый Н. Н. Сапунов. Одно время он был моим помощником — писал по моему эскизу декорации для балета «Жар-птица» (парижская постановка). Сапунов погиб в Териоках, во время катания на лодке: лодка опрокинулась, спутники Сапунова спаслись, он утонул. Эта гибель была чем-то роковым: смерть на воде была предсказана Сапунову какой-то цыганкой, и он всегда боялся воды. Говорят, его последними словами, когда он вынырнул на минуту, были: «Самое ужасное, что я не умею плавать!» Смерть Сапунова произвела удручающее впечатление на всех, знавших этого оригинального человека.

Мне живо вспоминается его щеголеватая фигура, его бородка, палка с набалдашником, его «словечки». Он умел остро и сжато оценивать художественные произведения. Его любимым словечком было — «низо̀к». О всяком «сомнительном» произведении искусства он говорил кратко: «это — низо̀к».

В живописи Сапунова есть что-то странно обаятельное, что-то такое, что было в нем самом.

Помнится, когда в 1915 г. я писал в Москве портрет Высоцкой, в открытую дверь был виден висевший в соседней комнате прекрасный натюрморт Сапунова — золоченые вазы и синие с позолотой чашки. Картина эта была так притягательна, что в перерывах между работой я каждый раз подходил к ней и подолгу ею любовался.

Незадолго перед войной 1914 г. у меня возникло желание написать портрет А. Н. Скрябина. Познакомил меня с ним П. П. Сувчинский,[1] пригласивший его ко мне в мастерскую. Припоминаю, что этому приглашению предшествовали особые тактические приемы, был приглашен в тот же день Зилоти,[2] как человек, популярный в музыкальных кругах и близко знавший Скрябина, разговор о портрете велся исподволь, и т. д.

Скрябин интересовал меня как замечательный музыкальный талант, яркий и своеобразный. Как человек, он казался мне несколько загадочным, странным. Он был из тех людей, о которых не знаешь, как к ним «подойти». Держался он довольно замкнуто, предпочитал беседовать на отвлеченные музыкальные темы. Будучи в хорошем настроении, он оживлялся и становился увлекательным собеседником. Но это, кажется, бывало с ним редко.

Скрябина я написал во весь рост, во фраке. Позировал он не очень старательно и однажды удивил меня своим поведением: в то время как я сосредоточился над своей работой и смотрел на холст, а не на модель, Скрябин тихонько подошел ко мне сзади. Не замечая этого, я продолжал работать, а когда поднял глаза, чтобы взглянуть на модель, увидел, что Скрябин исчез. Я был озадачен: по-видимому, он ушел? Но оказалось, что Скрябин уже давно стоит за моей спиной и наблюдает за работой, решив, что я могу обойтись без модели.

В 1915 г. Скрябин умер, и портрет мне пришлось заканчивать уже по памяти. Потом у меня взял его торговец картинами Чеккато и отвез в Москву. Там он предлагал портрет Третьяковской галерее, которая собиралась его купить, но не располагала в то время свободными средствами. Чеккато продал портрет Скрябина какому-то московскому меценату, но кому именно — не помню, и дальнейшая судьба этого портрета мне неизвестна.[3]

Из театральных начинаний и замыслов в годы войны отмечу подготовительную работу к постановке «Маскарада». Эта постановка была, впрочем, задумана еще до войны. Не помню точно, в каком году состоялось первое заседание, посвященное этой постановке. Помню только, что Мейерхольд сделал на этом заседании обстоятельный доклад, который долго обсуждался, а затем начались репетиции, но свет рампы «Маскарад» увидел только перед самой революцией.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Последняя поездка в Париж. — Морис Дени. — Покушение на репинского «Ивана Грозного». — Постановка «Электры». — Осуществление «Маскарада». — Смерть Алчевского.

В последний раз я посетил Париж в 1912 г. В следующем году очередная поездка не состоялась, а затем наступили военные события, мешавшие свободному выезду за границу.

Из времени последнего пребывания в Париже мне вспоминаются встречи с Морисом Дени. Морис Дени жил недалеко от Парижа, в Сен-Жермен ан Лэ. Он в ту пору был уже широко известен как художник «верленовских» настроений, тонкий колорист, подлинный живописец. У него было немало учеников, среди них сын В. А. Теляковского — Всеволод. [1]

Однажды за завтраком у Мориса Дени в мастерской — огромной серой комнате — собралось несколько художников и критиков. Среди них были Арсен Александр и Коттэ (один из милейших людей, встречавшихся мне в Париже). Шел оживленный горячий спор, одни высказывались за, другие — против. Разговор касался живописи, причем обсуждались чьи-то новые произведения (имя художника не называлось) как большое событие. Наконец, выяснилось, что все эти дебаты относятся к новым панно семидесятилетнего Вюйяра. Эта удивительная беседа вспомнилась мне потом. по возвращении в Россию. Будучи в Москве, я зашел к И. А. Морозову, и вот, когда я еще только подымался по лестнице, слышу голос Морозова: «Посмотрите, посмотрите на мои панно!» Это были те самые панно Вюйяра, о которых шла речь в мастерской Мориса Дени. [2]

Случай этот лишний раз доказывает, как чуток был И. А. Морозов ко всему новому и ценному в искусстве, как он умел угадывать значение тех или иных новинок в живописи. У него были, правда, хорошие совет-

чики и помощники среди французов-знатоков, но он обладал и собственным вкусом. Распространенное мнение, будто торговцы картинами ему сбывали залежавшийся товар, будто Дюран-Рюэль подсовывал ему дрянь, — ошибочно.

Возвращаюсь к театральной жизни Петербурга. В 1913 г. была поставлена опера Рихарда Штрауса «Электра». Моя подготовительная работа над этой постановкой совпала с археологическими исследованиями Эванса на Крите,[3] где были найдены интереснейшие памятники минойской эпохи; первоисточники искусства этой эпохи теряются в глубине времен; по мнению некоторых археологов, они связаны с полумифической Атлантидой. В раскопках Эванса участвовал приват-доцент Богаевский,[4] который познакомил меня с результатами раскопок, с планом дворца. Эти сведения пригодились мне как материал для постановки, которая получилась, однако, очень сложной и многим казалась странной, непонятной благодаря архаическим формам. Думаю, что большинство зрителей просто не поняло «Электру».

Впрочем, с самого начала отношение публики к опере Штрауса было равнодушное. Достаточно сказать, что даже на первом представлении в театре было меньше публики, чем обыкновенно; на последующих представлениях было еще меньше, и после нескольких спектаклей «Электра» была снята с репертуара.

Планировка сцены при постановке «Электры» заключалась в следующем. Основная площадка была приподнята; от нее к рампе вели серые каменные ступени. Суфлерская будка отсутствовала. На ступенях стояли две секиры на кроваво-красных подставках, а наверху — два черных с позолотой светильника. Легкий голубой занавес закрывал всю сцену. На площадке возвышался торжественный фасад дворца, декорированный мотивами, типичными для эгейской культуры. Слева от зрителей помещалась двухэтажная постройка, правее — высокое здание с плоской террасой, далее — красная лестница, ведущая с главной площадки во внутренние покои дворца и, наконец, виднелся тронный зал. На площадке внутреннего дворца находился украшенный ветвями алтарь. Задник изображал темное, с желтыми просветами небо.

Декорации переносили воображение зрителя в подлинную исторически точную античность.

Автор «Электры» — Рихард Штраус, остался постановкой очень доволен и говорил о том, что ему хотелось бы перевезти ее в Берлин. Он остался доволен и оркестром и певцами. Нужно сказать, что в «Электре» особенно хороша была Славина; прекрасно пел также Боссе.

Оглядываясь на годы, предшествовавшие войне, припоминаю взволновавшее всех друзей искусства происшествие с картиной И. Е. Репина.

В 1913 г. некий Балашев, по-видимому, душевнобольной, искромсал ножом знаменитую картину Репина «Иван Грозный и его сын». Эту

картину Репина я считаю если не лучшим, то, во всяком случае, одним из самых значительных произведений художника. Особенно удалось ему изображение сына Грозного (моделью для которого служил, как известно, Гаршин). Менее удачна фигура самого Грозного: она кажется мне слишком тщедушной, жалкой. Замечательно выразительно передан жест, которым Грозный как бы старается удержать кровь, льющуюся из раны сына.

Картина производит очень тяжелое впечатление, но это еще не значит, что она вредна и должна быть убрана из Третьяковской галереи, как утверждали некоторые после выступления Балашева.

Покушение на картину Репина вызвало оживленные толки и споры. Одни видели в этом событии что-то идейное, другие возмущались вандализмом.

К счастью, картина была настолько удачно реставрирована, что никакие следы порезов на ней не видны.

10 января 1915 г. в Мариинском театре был утренний спектакль в память Лермонтова: впервые на сцене была поставлена драма «Два брата» (режиссер Мейерхольд) с моими декорациями.

Эта постановка имела важное значение для углубленного понимания режиссером и художником лермонтовского театра и являлась как бы ступенью к постановке «Маскарада».

Об этой постановке в «Аполлоне» сообщалось:

«Пустота барских хором, внушительных, но неуютных, удачно передана первой декорацией А. Я. Головина. Слабее отражена Головиным бездушная нарядность в квартире Лиговских. Жеманная гостиная Веры и проходная диванная в помпейском стиле недостаточно выразительны. Жуткое свидание двух братьев с Верой в третьем акте происходит в пустынном мертвом зале с маленькими странными хорами, с массивной дверью, от которой идет вниз несколько ступеней, с уходящей вглубь узкой галереей, в которой узкий отсвет падает на заколоченные ставнями окна, с пленительной фантастической винтовой лестницей, откуда таинственно спускается легкий силуэт трепещущей Веры. Заброшенность большого пустого зала дает жуткий фон ночному объяснению с Верой, и страх ее в этой мучительной тишине сильнее ощущается зрителем».[5]

В годы войны в Александринском театре продолжались репетиции «Маскарада». Постановка требовала больших расходов; например, по моим рисункам делалась вся мебель. На первый взгляд такая «роскошь» казалась непонятной, но нужно принять во внимание, что мебель, сделанная для «Маскарада», могла идти и в некоторых других пьесах, так что в конце концов расход оправдал бы себя.[6]

Пока шла работа над «Маскарадом», чрезвычайно затянувшаяся, мне довелось сделать другую, менее сложную постановку — «Грозу» Островского.



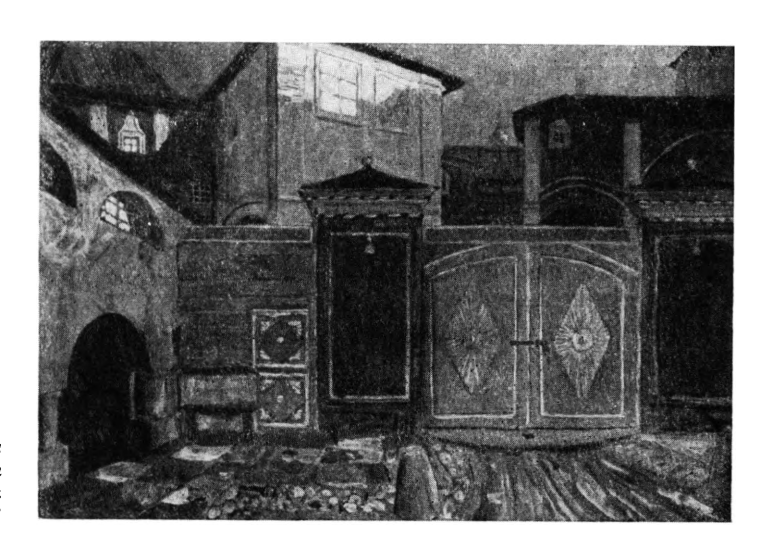
Эскиз декорации 2-й картины III акта драмы „Гроза“. 1916

Размышляя над декорациями к «Грозе», я решил отказаться от иллюстративного подхода к пьесе Островского, а пытался создать фон, соответствующий стилю русской романтической драмы, показав при этом ее национальные особенности. В первой картине показан бульвар, с видом на Волгу, с пятикупольной церковью на заднем плане, слева. Во второй — комната в доме Тихона. В прессе появились указания на излишний этнографизм в декорациях. К этому я не стремился: введя цветную орнаментику в роспись стен и обстановки, я хотел придать всему зрелищу красочность и впечатление довольства.

В третьей картине показана улица, в четвертой — овраг с переплетавшимися деревьями, освещенными слабым светом месяца.

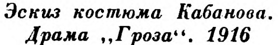
Наконец, в 1917 г., накануне или даже в первые дни Февральского переворота, состоялась премьера «Маскарада». Постановка эта была встречена публикой очень приветливо и с большим интересом, который вызывался, очевидно, некоторыми новыми приемами постановки.

Ставя «Маскарад», мы с Мейерхольдом старались использовать все новейшие средства театральной выразительности. Прежде всего, было задумано новое сценическое помещение: устроили просцениум и лепной архитектурный портал, предназначенный служить обрамлением всего происходящего на сцене. Размеры просцениума были иные, чем, например, в «Стойком принце» и «Дон-Жуане». Оркестр занимал только среднюю часть просцениума; его обрамляли две лестницы. На краю просцениума стояли диваны, дававшие возможность группировать около них те или иные сценические положения. Попеременно опускающиеся занавесы



Эскиз декорации 1-й картины III акта драмы „Гроза". 1916





Эскиз костюма Кабанова.
Драма „Гроза“. 1916



Эскиз костюма Кабанихи.
Драма „Гроза“. 1916

позволили ограничиться всего лишь двумя антрактами. На просцениуме стояли матовые зеркала, в которых отражались огни зрительного зала. Этим как бы «стиралась» линия рампы, отделяющая публику от сцены.

Просцениум отделялся от главной сцены спускными занавесами, — их было пять: главный черно-красный (с эмблемами карточной игры), разрезной занавес для второй картины, бело-розово-зеленый для сцены бала, кружевной для спальной и черный траурный для последней картины. Эта система занавесов давала необходимое чередование «настроений», а также подчеркивала переломы в ходе действия, то есть как бы оттеняла драматургическую функцию, расчленяя общий ход действия. Кроме того, это давало возможность менять основные декорации и мебель без специальных перерывов.

В декорации сцены входила система задников, написанных как панно, живописные арлекины, свешивающиеся сверху, небольшие ширмы по бокам сцены (вместо пристановок).

В постановке было десять декоративных перемен: два зала — маскарадный и бальный (только в этих картинах сцена раскрывалась в глубину, в остальных же была уменьшена), две игорных комнаты; гостиная, каби-

нет, спальня, аванзал в доме Арбениных, комнаты у баронессы Штраль и у князя Звездича. Особенный успех у публики имели комната баронессы, кабинет Арбенина, комната Звездича, роскошный бальный зал и спальня Нины — interieur'ы, обставленные своеобразной стильной мебелью и декорированные с исключительной нарядностью.

Мною было сделано для постановки «Маскарада» огромное количество костюмов (по нескольку для главных действующих лиц), ряд костюмов для участников костюмированного бала и т. д.

«Маскарад» все время держался в репертуаре Акдрамы [7] и настолько известен всем театралам, что не буду останавливаться здесь на оценке исполнителей этой пьесы, на превосходной игре Юрьева, Ведринской и др. Среди многочисленных ролей, исполнявшихся Юрьевым, роль Арбенина, несомненно, одна из самых замечательных по мастерству. [8]

После февраля 1917 г. В. А. Теляковский подал прошение об отставке, и его пост занял Ф. Д. Батюшков. Некоторые газеты приветствовали уход Теляковского, считая, что он был чрезмерно расточителен и допускал непозволительно роскошные постановки. Я думаю, однако, что у Теляковского было не мало заслуг. Он искренне любил театр и всячески заботился о его процветании.

Другое, еще более печальное событие того же года — смерть талантливого И. А. Алчевского, который был превосходным Дон-Жуаном в «Каменном госте». Он создал необычайно цельный, мощный образ. Не менее хорош был он в «Пиковой даме» (Герман), «Кармен» (дон Хозе) и др. Его тенор преодолевал какие угодно трудности. В этом отношении особенно показательны были его выступления в камерных вечерах, составленных из произведений М. Ф. Гнесина, где он демонстрировал положительно чудеса вокального искусства.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Несколько мыслей о моих работах в театре и о моих картинах. — Тернии портретиста. — Мои графические работы для советских издательств. — Новый вариант «Орфея» для Иды Рубинштейн. — Реставрация Одесского городского театра. — «Свадьба Фигаро» в МХАТе. — Приезд М. А. Волошина.

Меня спрашивали иногда, какие из своих театральных работ я больше всего люблю. Мне трудно остановиться на какой-нибудь одной работе и сказать, что вот именно эту постановку я ценю больше других. И поэтому, чтобы ответить на затронутый вопрос, представляющий, может быть, интерес постольку, поскольку можно интересоваться «самооценкой» художника, я разграничу три области театрального искусства — оперу, балет и драму.

В опере самой удачной моей постановкой я считаю «Орфея», во всяком случае — самой любимой.

В балете я люблю «Арагонскую хоту», — это маленькая вещь (идущая всего двенадцать минут). В ней всего одна картина, которая, как мне кажется, решена удачно. Здесь «собака зарыта» в том, что горизонт взят очень низко и все фигуры даны на фоне воздуха (только в отдаленных полях виден мостик).

В драме я склонен считать наиболее удачными своими постановками «У врат царства» и, пожалуй, «Маленький Эйольф». Этот «выбор» подсказывает мне мое внутреннее убеждение. Может быть, я ошибаюсь с точки зрения постороннего наблюдателя, но «для себя» я прав.

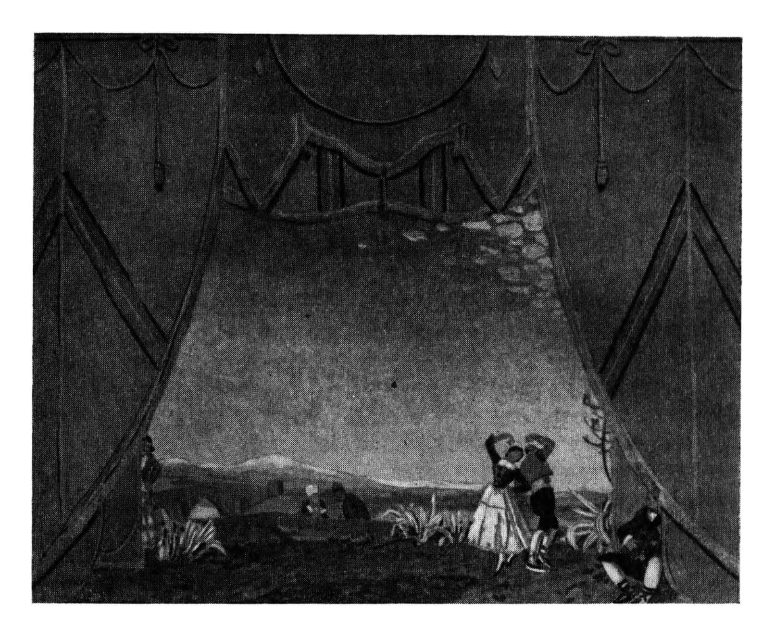
Говоря об удачах, нельзя умолчать и о промахах. Они, разумеется, были, хотя и не всегда зависели от меня. Наименее удачной своей постановкой я считаю «Бориса Годунова» в Мариинском театре. Эта постановка как-то «не вышла». Отчасти помешал Шаляпин, предъявивший свои требования, вследствие чего приходилось менять, переделывать первоначальный план.

Мою живопись некоторые критики считают оторванной от современности. В свое «оправдание» я могу сказать следующее. Сюжет, фабула, тема — всегда, конечно, имели и будут иметь в искусстве важное значение. Но меня в станковой живописи всегда привлекал не только сюжет, а и чисто живописные задачи. Я охотно писал натюрморты и цветы, привлекавшие меня сочетанием звонких и радостных красок. Меня увлекало иногда какое-нибудь яркое пятно и его сочетание с другими тонами, с окружающей средой. Однажды я написал портрет маленькой девочки, — была у меня такая приятельница, пятилетняя Фрося, дочь дворника, — посадив ее за стол, на котором было много фарфора; девочка в красном платьице сидела на банкетке, обитой зеленым рипсом, и эти два пятна, в сочетании с пестрыми красками фарфора, давали живую, радостную гамму. Портрет этот понравился Морозову, он приобрел его; впоследствии, после национализации морозовского собрания, портрет поступил в Третьяковскую галерею.

В пейзажной живописи я предпочитал импровизировать, а не воспроизводить действительность, — вероятно, также по причине преимущественного интереса к живописным задачам. Живя постоянно в Царском Селе, я никогда не испытывал желания изобразить его прекрасные дворцы и парки, хотя очень люблю этот «мир воспоминаний», этот чудный «город муз». Только один раз, сравнительно недавно, мне довелось изобразить китайскую «висячую» беседку в Александровском парке — для журнала «Красная панорама» (где, кстати сказать, моя работа была прескверно воспроизведена и в репродукции нет ничего похожего на оригинал).[1]

Нельзя сказать, чтобы я не любил стильного архитектурного пейзажа, — напротив, я всегда любуюсь им и особенно некоторыми «спорными» формами старинной архитектуры, вроде, например, псевдокитайского стиля XVIII в. Это даже не «псевдо», а, в сущности, бог знает что, а между тем в нем есть своя прелесть. Искусство способно творить чудеса: при первом взгляде на китайскую беседку, венчающую собой Большой Каприз,[2] кажется: да это что-то китайское. Но подходишь к ней и видишь, что ее китайская крыша покоится на... ионических колоннах. Пропорции этой беседки так хороши и строги, что не оторвать от нее глаз: вся она проникнута чувством меры, и часто, глядя на нее, я думаю: ч у в с т в о м е р ы — вот г л а в н о е в искусстве. Там, где не соблюдена мера, там нет искусства или есть плохое искусство.

Как портретисту мне приходилось общаться с представителями родовой аристократии, и нужно сказать, мои впечатления были довольно безотрадны. Иногда встречались в этой среде культурные и довольно приятные люди, но часто приходилось удивляться невежеству и даже какой-то дикости русских аристократов. Помню, приехал ко мне блестящий гвардейский офицер,— фамилии его не могу сейчас вспомнить,— и, отрекомендовавшись, заявил, что хочет иметь портрет во весь рост, в натуральную величину.



Эскиз декорации к балету „Арагонская хота“. 1916

«Для этого портрета я специально сшил себе новый мундир у Калина́, — сообщил он, — и прошу вас обратить на это внимание. Как видите, он сидит безукоризненно. Посмотрите — ни складочки, ни морщинки! Будьте любезны в точности передать покрой мундира».

Когда я писал портрет другого аристократа, молодого кн. Шаховского, это было просто какое-то мучение. Он позировал мне чаще лежа, чем сидя, выдумывал разные проказы, спускал на веревке сапог из моей мастерской (расположенной над сценой Мариинского театра) на сцену и пр. Я добросовестно изобразил дегенеративную внешность молодого князя...

Работы графического характера, сравнительно редкие в моей практике, участились в годы революции.

Мною исполнено было несколько обложек: для журнала «Записки мечтателей»,[3] где моделью для фигуры, изображенной на первом плане, послужил В. Э. Мейерхольд, для сборника стихов М. Кузмина «Эхо», для сборника стихов В. Рождественского «Лето», для программы концерта, посвященного Данте, и пр.

В 1921 г. я иллюстрировал повесть Э.-Т.-А. Гофмана «Двойники» для издательства «Петрополис».[4] Работу эту предложил мне Я. Н. Блох, с которым меня познакомил М. А. Кузмин в один из своих приездов в Детское Село. Творчество Гофмана всегда было мне близко по духу, и я с большим удовольствием взялся за иллюстрирование «Двойников»; в некоторых

экземплярах рисунки были потом мною раскрашены. Первый из рисунков относится к тому моменту, когда Сивилла из прекрасной юной женщины превращается в мегеру.

«Женщина быстро обернулась, и на Деодата, искаженная исступлением, уставилась горящими глазами личина страшной старухи. Устремясь к нему с протянутыми вперед руками, она хрипела в гневе: «Зачем ты здесь? Прочь, прочь! Убийца за тобою! Спаси Наталию!» Шумно шарахнулся сквозь лиственный навес ворон и, задевая крылом Деодата, каркнул: «Прочь! Прочь!»

Следующий рисунок воспроизводит курьезную сцену примирения двух врагов трактирщиков — хозяина «Серебряного ягненка» и хозяина «Золотого козла».

«Пронзенные сердечным сокрушением, с грустью обменялись красноречивыми взглядами Серебряный ягненок и Золотой козел, внезапно прослезились и, воскликнув в один голос «свет»! — порывисто обнялись. Меж тем как Золотой козел цепко схватил Ягненка за плечи, наклонился над ним всем станом и в траву капали его горячие, чистые слезы, Серебряный ягненок тихо рыдал от переполнившей его скорби на груди примиренного врага. Это было высокое мгновение!»



Эскиз костюма.
Балет „Арагонская хота". 1916



Эскиз трех мужских костюмов.
Балет „Арагонская хота". 1916



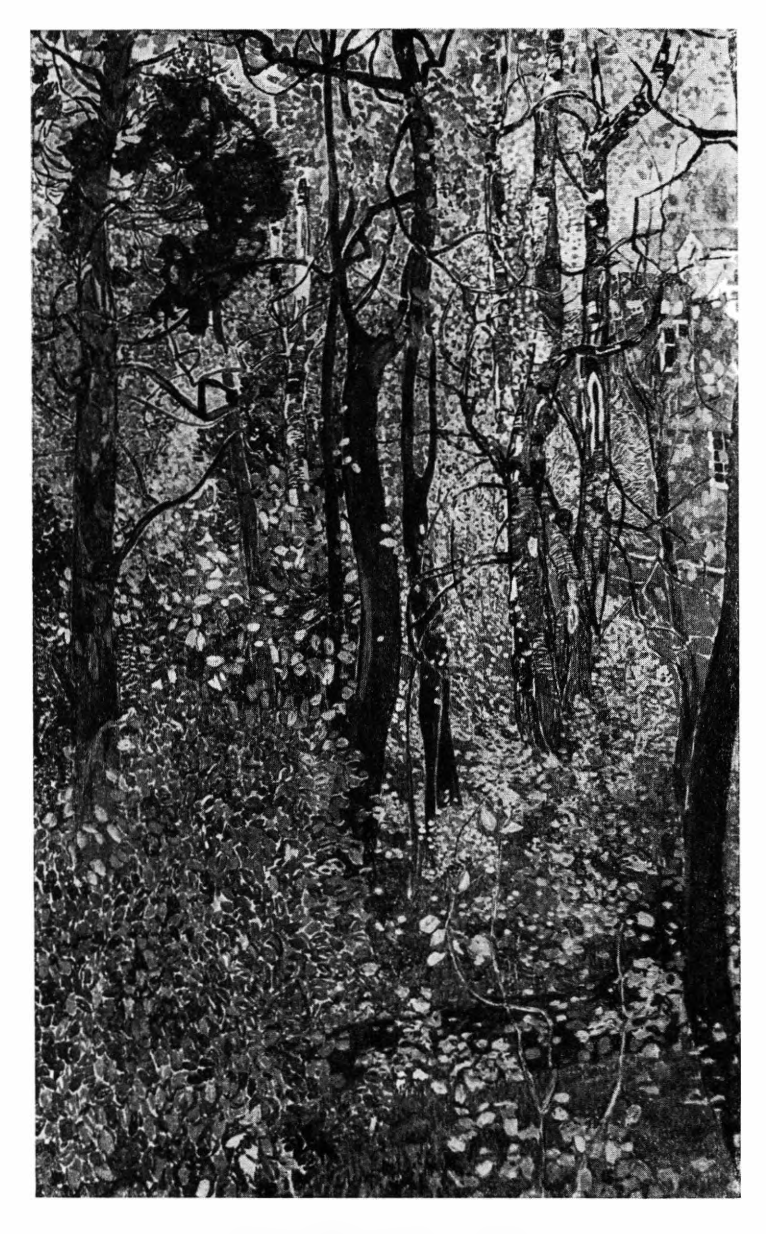
Автопортрет. 1927

Из третьей главы я выбрал театральное представление «по итальянскому образцу», именно тот момент, когда «дотоле спрятанный режиссер вдруг выставил над кукольной сценой свою размалеванную харю и уставился на зрителей мертвенно-неподвижными глазами», испугав «до бесчувствия» Полишинеля и доктора.

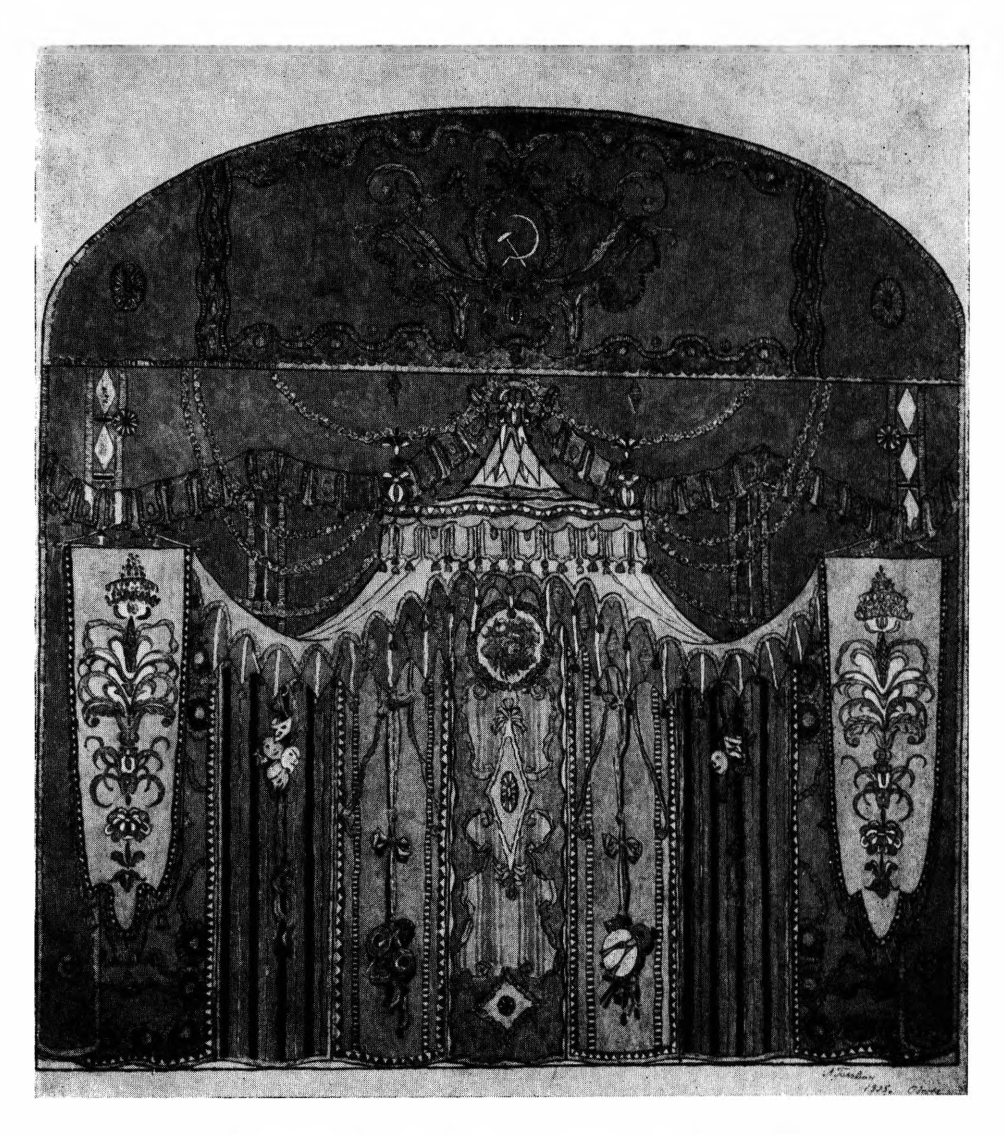
В рисунке к следующей главе показан больной Деодат, сидящий на кровати. «Дверь отворилась: в комнату вступил весьма изящный и, при небольшом росте, излишне наклонный к тучности... член Высокого Совета города Гоэнфли... Свиту советника составляли карлик-горбун с кипою бумаг под мышкой и два служителя, вытянувшиеся у дверей на караул».

Далее изображен властительный князь, стоящий «посреди широкой бархатной луговины... скрестив на груди руки, как вкопанный», встреча Деодата с Наталией, когда перед юношей предстало «в ослепительной красоте и прелести благодатное чудо его вещих снов»; встреча двойников, которые «остановились друг против друга, как вкопанные» и, наконец, Бертольд и Георг, идущие в дальний путь за горы... На обложке я использовал фигуры двойников в сочетании со зловещим вороном.

В том же году, когда были изданы «Двойники», издательство «Петрополис» выпустило трагедию Леконта де Лиля «Эриннии», заказав мне



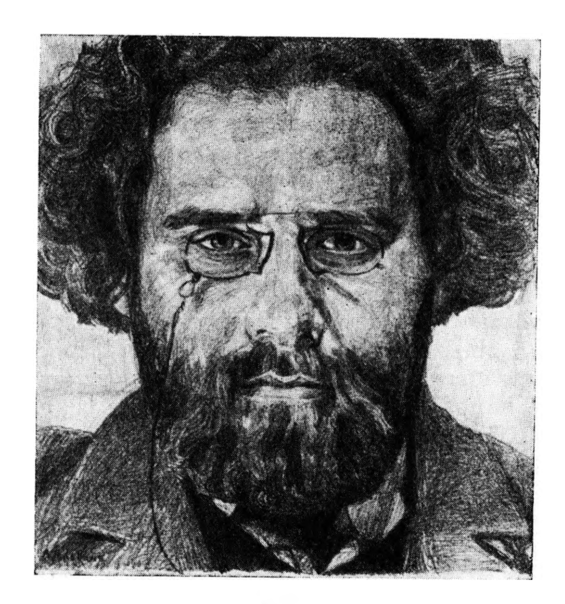
Детскосельский пейзаж. 1920-е гг.



Эскиз занавеса для Одесского оперного театра. 1925

эскизы декораций и костюмов к проекту постановки этой пьесы, разработанному В. Н. Соловьевым. [5]

«Эриннии» представляют собой плод увлечения Леконта де Лиля античной поэзией. По фабуле его произведение приближается к «Агамемнону» и «Хоефорам» Эсхила, но разработано самостоятельно; пьеса интересна в сценическом отношении, но, конечно, в одноцветных штриховых рисунках мне было трудно передать свое представление о желательных декорациях и костюмах.



Портрет М. А. Волошина. 1909

В том же издательстве предполагалось издание второго тома «Нового Плутарха» М. А. Кузмина; первый том, посвященный Калиостро, вышел в 1919 г., а второй заключал в себе жизнеописание Виргилия. Повесть о Виргилии была посвящена мне, и предполагалось, что она будет мною иллюстрирована; однако издание это не осуществилось. Затем, в 1923 г., мною были исполнены обложки и иллюстрации для книг Гамсуна и Келлермана (изд. «Петроград») и в 1924 г. — несколько работ для Ленгиза.

К моим театральным работам в годы революции относятся постановки пьесы «Петр Хлебник» в сезоне 1917/18 г., возобновление «Псковитянки» в 1918 г. (режиссером был Шаляпин); в 1919 г. — соучастие в постановке «Соловья» (опера Стравинского), балета «Сольвейг» Грига, оперы Глюка «Королева Мая».

В 1923 г. был возобновлен «Дон-Кихот» с декорациями Коровина и моими, в 1924 г. написаны декорации к «Севильскому цирюльнику». В сезоне 1924/25 г. был возобновлен «Дон-Жуан» (Моцарта), поставленный частью в сборных декорациях.

Приблизительно в то же время Ида Рубинштейн обратилась ко мне с просьбой исполнить эскизы для новой постановки «Орфея» в Париже, где она должна была исполнить заглавную роль. Этой работой я был занят в 1924—1925 гг. [6]

Затем последовала работа по реконструкции Одесского городского театра, пострадавшего от пожара. Все декорации, имевшиеся в этом

театре, сделались добычей пламени. Театр (построенный в духе венского Бургтеатра) был реставрирован; новый плафон в зрительном зале написал М. П. Зандин, эскизы декораций были заказаны Е. Е. Лансере, И. А. Шарлеманю и др. По моим эскизам были исполнены два занавеса.[7]

Декорационные мастерские, существовавшие в Одесском театре, были под моим наблюдением реорганизованы в 1925 г., и в них началась энергичная работа по созданию новых декораций для возобновленного театра.

С большой охотой принял я в 1926 г. предложение Московского Художественного театра написать эскизы декораций для «Свадьбы Фигаро».[8] Обычно эта комедия Бомарше трактуется как пьеса французская не только по национальности автора, но и по стилю.

Мне хотелось показать ее в обстановке испанской жизни и быта, и я пытался отойти от обычных приемов «офранцуживания» этой пьесы.[9] С помощью вращающейся площадки в Московском Художественном театре были достигнуты быстрые и эффектные перемены сцен, способствующие оживлению спектакля.

Благодаря постоянному общению с работниками МХАТа, особенно часто с художником Гремиславским,[10] я мог, находясь в Детском Селе, руководить осуществлением моих эскизов.

Из встреч со старыми друзьями за последние годы упомяну приезд М. А. Волошина весной 1924 г. из Коктебеля в Ленинград. Он навестил меня в Детском Селе. Мы не виделись давно, со времен первых лет «Аполлона».[11] Для меня было открытием, что Волошин превратился в настоящего художника. Он и прежде занимался немного рисованием, теперь же увлекся акварельной живописью и достиг в этой области больших успехов.

Волошин привез с собой несколько сот своих работ и показывал их мне и Э. Ф. Голлербаху.[12] Мы рассматривали без конца эти пейзажи, представляющие собой различные вариации природы восточного Крыма, и дивились их изяществу и тонкости. Несмотря на то что, в сущности, все они исполнены как бы на одну тему, в них есть изумительное разнообразие оттенков.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Новые веяния в театрально-декорационном искусстве. — Роль художника в советском театре. — Молодые театральные художники и их работы.

Искания молодых художников до революции сравнительно мало проникали в театральную жизнь, они были более заметны на выставках, где выступали талантливые новаторы. Следя за их работами, я мог наблюдать, как развивается искусство рисунка в творчестве отличных рисовальщиков — Митурича, Тырсы, Владимира Лебедева, Анненкова, Бор. Григорьева. Интересны и ценны были живописные работы Шагала (замечательные по краскам), Альтмана и др. Особенно даровит, по-моему, Владимир Лебедев. Его рисунки, отражающие современный быт, навсегда останутся «летописью» нашего времени. Большим живописцем считаю я К. С. Петрова-Водкина. Мне кажется, он был на ложном пути в том периоде, когда писал свои африканские картины; позднее он нашел свой стиль. Совсем особенное, «уникальное» явление представляет собой Филонов с его сложной живописью. Из числа современных скульпторов наиболее интересны, на мой взгляд, Шервуд и А. Матвеев.

После революции некоторые передовые художники удачно применили свое дарование в театральной работе. На выставке театрально-декорационного искусства, устроенной в Академии художеств в 1927 г. при ближайшем участии Л. И. Жевержеева [1] и Э. Ф. Голлербаха, наглядно проявились те ценные новшества, какие возникли в театре за последнее десятилетие (они обстоятельно освещены в статьях Голлербаха, Бартошевича [2] и других материалах, помещенных в сборнике, изданном по поводу выставки). [3]

Как отмечено было комитетом выставки, на протяжении последнего десятилетия театральное искусство и в частности декорационное мастерство



Д. С. Стеллецкий.
Бюст А. Я. Головина. Ок. 1910

испытали разнообразные и плодотворные влияния революционной современности. Советский театр прошел большой путь развития и во многих отношениях обновился благодаря энергичной работе передовых театральных деятелей нашего Союза. Творческие усилия режиссеров, направленные на создание новых форм театрального зрелища, заслуживают высокой оценки и общественного внимания. Не менее значительны и работы театральных художников, призванных к разрешению новых задач художественного оформления спектакля. Невозможность удовлетворить безотлагательно потребность в новых театральных зданиях, весьма ограниченное количество высококачественных образцов новой драматургии, необходимость приспособления пьес классического репертуара к требованиям нового зрителя и ряд других затруднений чрезвычайно осложнили работу театральных художников, требуя от них большой изобретательности и напряжения сил. [4]

Отдельные крупные достижения советских театральных художников неоспоримы, и на пороге десятилетия Октябрьской революции представлялось своевременным произвести обзор и оценку этих достижений.

Лучшим подходом к такой оценке является сравнительное изучение театрально-декорационных опытов в наиболее удачных и типичных образцах. Единственной формой изучения, доступной не только для специалистов, но и для широких масс, является выставка театральных эскизов, макетов, портретов и пр.

Ленинградские театральные художники, объединившиеся на почве профессиональных интересов при Центральном Доме искусств, [5] в 1925 г. признали необходимым устройство такой выставки. Общество социологии и теории искусств (секция зрелищ), поставившее одной из своих задач изучение работы художника в театре,[6] также подняло вопрос о своевременности подобной выставки. К этому мнению присоединился Институт истории искусств, [7] и, наконец, Академия художеств взяла на себя организацию давно намеченной выставки театрально-декорационного искусства. На этой выставке участвовали почти все ленинградские театры. Ценность ее заклю-

чалась в том, что она показала всю важность участия художников в театральной работе.

Права и значение декорационной живописи не раз подвергались сомнению. Некоторые теоретики театра были склонны отодвинуть роль художника на второй план, отдавая преимущество замыслу режиссера и работе актера. Думается, однако, что, хотя декорационная сторона и не имеет права на главенствующее положение в театре, игнорировать ее все-таки невозможно.



П. Я. Данько. А. Я. Головин. Медальон. Бисквит. Ок. 1925

Мы знаем, что такие гении, как Росси, Сальвини и подобные им, часто выступали в ужасающей по безвкусию обстановке и тем не менее покоряли зрителя. Костюмы, в которые облекали их в те времена, также не выдерживают критики. И, однако, гениальная игра артистов заставляла забывать о всех недостатках и несообразности зрелищной стороны спектакля. Так, например, Мочалов однажды выступал (в нетрезвом виде) в роли Гамлета, обутый в валенки. Выйдя на сцену, он опомнился и сбросил валенки сразмаху, сначала с одной ноги, потом с другой. Этот эпизод не помешал ему начать знаменитый монолог «Быть или не быть. . .» и произвести на слушателей потрясающее впечатление.

Примеры эти убеждают в том, что не столько окружение артиста важно, сколько дарование артиста само по себе. Но таких примеров можно привести очень немного; таких артистов, заставляющих забывать все окружающее, чрезвычайно мало, и остается в силе вопрос о необходимости содействия актеру и режиссеру средствами изобразительного искусства.

Театрально-декорационное искусство сделало в России на протяжении последней четверти века огромные успехи. Особенно расцвело декорационное искусство за последнее десятилетие в Москве, где работают такие мастера, как Федоровский (из его работ укажу в качестве шедевра декорацию первой картины «Лоэнгрина»), Альтман, Рабинович и другие. Но и у нас в Ленинграде в среде театральных художников есть талантливые молодые силы, как, например, Левин, Дмитриев, Акимов, Рыков и другие.

Работы Рыкова к «Ода Набунага» [8] представляют собой образец искренней «левизны», в которой нет никаких несуразностей, в которой все построено вполне театрально.[9]

Иногда приходится видеть эскизы «левых» постановок, в которых костюмы совершенно неосуществимы, например, голова поставлена где-то сбоку за плечом, и т. п. Но еще хуже бывает, когда декорации задуманы в футуристическом духе, а в костюмах сохранены обычные бытовые формы. Этих диссонансов, конечно, следует избегать. Тупик, из которого трудно выбраться, заключается в том, что фигуры людей переделать невозможно. Если любой стиль можно подвергнуть какой угодно переделке, какому угодно гротеску, то с телом человеческим ничего нельзя поделать. Новаторам остается только идти на компромисс.

Во всяком случае, каждое новое искание в монтировочной работе нужно приветствовать и относиться к нему с полной терпимостью. Самые спорные опыты все же лучше, чем чисто реставраторские постановки, имитирующие тот или иной исторический стиль, но не дающие театру поступательного движения. [10]

П Р И М Е Ч А Н И Я

Глава первая

[1] *Училище живописи* — Московское училище живописи, ваяния и зодчества, организовано в 1832 г. В 1865 г. ему было предоставлено право присваивать оканчивающим звание классного художника или учителя рисования. В 1918 г. было преобразовано в Высшие государственные художественные мастерские, позднее на их базе возник Московский Художественный институт им. В. И. Сурикова.

[2] *Передвижничество* — прогрессивное направление в русском изобразительном искусстве второй половины XIX в. С 1871 по 1923 г. Товариществом передвижников было организовано сорок восемь выставок.

[3] В действительности Головин поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества 8 сентября 1881 г. (ЦГАЛИ, ф. 650, оп. 2, ед. хр. 209. Дело Головина Александра Яковлевича).

[4] Картина «Снятие с креста» была приобретена Е. А. Карзинкиной для церкви в имении Вогау близ ст. Одинцово Смоленской железной дороги.

В упомянутом выше деле ученика Головина хранится его прошение о выдаче впредь до получения диплома временного свидетельства «в том, что курс наук окончил в 1887/8 гг. и удостоен двух медалей и большой медали 1889/90 г. за картину «Снятие с креста». Там же справка, где сказано, что «удостоен двух малых серебряных медалей за этюд и рисунок в 1887/8 уч. г. и большой серебряной медали в 1889/90 уч. г. за картину».

[5] *В. Д. Поленов* — живописец и театральный художник. С 1926 г. народный художник РСФСР. В Училище живописи, ваяния и зодчества руководил пейзажным и натюрмортным классами в 1882—1895 гг. Принимал большое участие в судьбе своих учеников К. А. Коровина и А. Я. Головина.

[6] Упомянутые Головиным картины Поленова «Христос и грешница» (1887) и «На Генисаретском озере» (1888) были действительно написаны после путешествия на Восток, а дипломная картина «Воскрешение дочери Иаира» была написана задолго до этой поездки, в 1871 г.

[7] *Фортуни Мариано* — испанский художник, работал преимущественно в Риме. Один из предшественников импрессионизма. Его техническими приемами увлекался Врубель.

[8] *Е. Д. Поленова* — работала главным образом в области жанровой живописи и книжной иллюстрации. Увлекалась народным творчеством и орнаментом. Оказала большое влияние на творчество Головина в 90-е годы.

[9] В. Д. Поленов одновременно с окончанием Академии художеств в 1871 г. окончил Петербургский университет по юридическому факультету и получил звание кандидата прав.

[10] Впервые Поленов стал писать декорации для домашних спектаклей в доме С. И. Мамонтова около 1880 г., позднее оформил несколько спектаклей в Русской частной опере (Мамонтовской), а в 1910—1918 гг. много труда отдал

народному театру и участвовал в «Секции содействия фабричным и деревенским театрам» при Обществе народных университетов. «Способ передвижных постановок Поленова» сводится к следующему: задняя завеса-картина и четыре гладкие закатывающиеся кулисы. Поленов выполнил типовые рисунки и написал статьи для книги «Новый метод упрощенных постановок» (М., 1914).

[11] *С. И. Мамонтов* — крупнейший промышленник, строитель ряда железных дорог, любитель искусства и меценат. В принадлежавшей ему подмосковной усадьбе Абрамцево подолгу гостили и работали художники Репин, Поленов, братья Васнецовы, Врубель, Серов, Остроухов, К. Коровин и др. Пропагандист русского народного искусства и оперного творчества композиторов «Могучей кучки», любитель-драматург, певец и режиссер, Мамонтов организовал и возглавлял Русскую частную оперу (обычно называемую Мамонтовской). Вклад его в дело обновления русского оперного и театрально-декорационного искусства был очень велик. Он первый привлек к работе в театре ряд талантливых живописцев (Поленов, Васнецов, Коровин, Врубель, Левитан, Малютин и др.). «Замечательным человеком» назвал его Станиславский, утверждая, что ему обязано популярностью оперное творчество Мусоргского, а также, что «он создал огромный успех опере Римского-Корсакова «Садко» и содействовал этим пробуждению его творческой энергии и созданию «Царской невесты» и «Салтана», написанных для мамонтовской оперы и впервые здесь исполнявшихся».

[12] Вряд ли можно говорить о «заказе» Мамонтовым декораций для своего домашнего театра художникам,— ведь последние являлись его друзьями и участвовали в этих любительских спектаклях также и в качестве исполнителей-актеров. Коровин писал декорации для Мамонтовской оперы уже позднее, в 80-х и 90-х годах, и тогда, разумеется, это были платные заказы.

[13] Декорации к опере Гуно «Фауст» Коровин писал по эскизам Поленова (1886), к опере Верди «Аида» (1886) — по своим эскизам, сделанным на основе палестинских этюдов и материалов, предоставленных ему Поленовым (1885), а декорации к опере Делиба «Лакме» (1886), вероятно, по собственным эскизам.

[14] В Мамонтовском театре Коровин работал начиная с его открытия в 1885 г., а позднее выполнил здесь декорации к операм «Псковитянка» (1896), «Садко» (1897), «Борис Годунов» (1898) и др.

[15] *В. А. Теляковский* — управляющий конторой московских императорских театров в 1898—1901 гг. С 1901 г. — директор всех императорских театров. Видя, что в руководимых им театрах художественное оформление спектаклей отстает по сравнению с частными театрами (Мамонтовская опера, Московский Художественный театр), Теляковский привлек к работе в императорских театрах Константина Коровина и Головина, а позднее Бакста, Аполлинария Васнецова, Шервашидзе и др.

[16] Упомянутые картины К. Коровина — «Утро» (1888), «Испанки» (1888), «Северное сияние. Гаммерфест» (1894—1895).

[17] *И. А. Морозов* — московский промышленник, коллекционер произведений искусства. Кроме портрета И. А. Морозова (1903), К. Коровин писал несколько раз Шаляпина (1905, 1911, 1921), артисток Н. И. Комаровскую, Т. С. Любатович и др.

[18] Картина С. А. Коровина «В дороге» (ГТГ) изображает крестьянина и двух крестьянок, идущих на богомолье. Речь идет, вероятно, об одном из подготовительных рисунков к этой картине.

[19] Головин ошибся — картина Левитана называется «Осенний день. Сокольники» (1879).

[20] *«Барбизонской школой»* (или *«барбизонцами»)* называли группу французских художников (вторая треть XIX в.), поселившихся в построенном ими деревянном бараке в деревне Барбизон, в лесу Фонтенбло, близ Парижа. Они писали окрестные поля и леса, изображая в своих пейзажах реальную природу, в отличие от «идеальных», приукрашенных пейзажей академической школы.

[21] Картина Левитана под названием «Полдень» неизвестна. Возможно (по упоминанию черной тени), что Головин подразумевал «Осень. Солнечный день» (частное собрание, Москва) или картину «Солнечный день» (Центральный музей Татарской АССР).

[22] Гончарную мастерскую «Абрамцево» С. И. Мамонтов открыл в 1890 г. в своем подмосковном имении. Официально она называлась «Художественный гончарный завод», и производились здесь художественная майолика и изразцы. К работе в мастерской были привлечены крупнейшие художники и скульпторы — М. А. Врубель, В. А. Серов, А. Я. Головин, А. Т. Матвеев и др. Врубель одно время руководил ею.

[23] Упомянутые произведения Врубеля — «Демон поверженный» (1902), «Пан» (1899), «Раковина» (1904), портрет сына художника (1902) и портрет К. Д. Арцыбушева (1897).

Глава вторая

[1] *Журнал «София»* — выходил в Москве в 1914—1915 гг. Был посвящен проблемам древнерусского искусства. Всего вышло шесть номеров.

[2] Портрет С. И. Мамонтова Врубель написал в 1897 г.

[3] Флигель к дому Мамонтова на Садовой-Спасской в Москве был построен по проекту Врубеля, «с роскошным фасадом в римско-византийском вкусе. Скульптура вся собственноручная» (из письма Врубеля к сестре Анне от июля 1892 г.). Вероятно, Головин имеет в виду «голову львицы», горельеф, 1891.

[4] Финансовый крах Мамонтова произошел в сентябре 1899 г. После выкупа в казну Донецкой железной дороги, принадлежавшей акционерному обществу, во главе которого стоял Мамонтов, последний решил купить Невский паровозо- и судостроительный завод, построить Мытищенский вагоностроительный завод и приобрести восточно-сибирские рельсопрокатные заводы, что требовало огромных денежных средств. Мамонтов сделал превышавший законную возможность заем из кассы Ярославской железной дороги, принадлежавшей тому же акционерному обществу. Заем этот он рассчитывал покрыть из средств, отпущенных на утвержденную постройку Петербургско-Вятской линии. В это же время происходила сложная борьба между министром юстиции М. Н. Муравьевым и министром финансов графом Витте, который протежировал Мамонтову. Узнав о незаконном поступке Мамонтова, Муравьев поднял дело против него, рассчитывая в процессе разбирательства раскрыть взяточничество в министерстве финансов и тем самым бросить тень на Витте. Мамонтов был арестован, его судили, и хотя он был оправдан по суду, так как было установлено, что в растрате не было корыстных целей, из тюрьмы он вышел в июле 1900 г. разоренным.

[5] Панно по эскизам Головина и Врубеля на фасаде гостиницы «Метрополь» в Москве существуют по настоящее время.

[6] *«Мир искусства»* — название художественного журнала и петербургского объединения художников. Основные деятели: А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, К. А. Сомов, Л. С. Бакст и др. Журнал выходил в 1898—1904 гг., выставки «Мира искусства» устраивались с 1899 по 1924 г.

[7] В действительности портрет Веруши Мамонтовой («Девочка с персиками») впервые появился на Московской периодической выставке в 1888 г. (написан был в 1887 г.).

[8] «Девушка, освещенная солнцем» (портрет Н. Я. Симонович) была написана В. Серовым в 1888 г.

[9] *Страдивари, Антонио* — знаменитый скрипичный мастер, родом из Кремоны.

Гварнери—знаменитое семейство скрипичных мастеров в Кремоне (XVIII в.).

[10] Четыре эскиза декораций для возобновления оперы своего отца, композитора А. Н. Серова, в Мариинском театре В. Серов написал в 1907 г. Выполнить эти декорации в натуре взялся К. А. Коровин, но поручил работу своим помощникам и не удосужился проверить их. Декорации он увидел впервые только тогда, когда их повесили на сцене. Они оказались написанными так небрежно и так не соответствовали эскизам, что Серов был глубоко возмущен и высказал свое неудовольствие Коровину, которому пришлось собственноручно переписать их заново.

[11] Еще в 1894 г. Серов написал два эскиза маслом к неосуществленной картине «После Куликовской битвы», в 1899 г. создал акварель «Пушкин», а для издания «Царская охота» — «Выезд императора Петра II и цесаревны Елизаветы Петровны на охоту» (1900), «Петр I на охоте» и «Выезд императрицы Екатерины II на соколиную охоту» (1902); в 1905 — «Выход императрицы Екатерины II», в 1907 — «Петр I», в 1909 — «Опричник», в 1910 — «Кубок Большого орла», а также ряд эскизов на тему «Петр I».

Глава третья

[1] Упомянутые картины Сурикова — «Утро стрелецкой казни» (1881), «Меншиков в Березове» (1883), «Боярыня Морозова» (1887).

[2] Речь идет о картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» (1834—1853).

[3] Речь идет о картине В. И. Сурикова «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899).

[4] Головин имеет в виду не какие-либо конкретные выступления Сурикова и Репина против академической школы, а говорит о том, что вся художественная практика обоих художников являлась отрицанием всего, почитавшегося в Академии художеств достойным похвал и наград. Репин окончил Академию через шесть лет, а Суриков — двенадцать лет спустя после знаменитого «бунта четырнадцати», отказавшихся от участия в конкурсе на золотую медаль. И тот и другой формально окончили Академию и представили картины на конкурс в соответствии с заданной темой, но вся их творческая жизнь протекала в борьбе за создание большого русского национального искусства, от которого уводила академическая школа тех лет.

Глава четвертая

[1] В действительности Мерсон участвовал в росписи помещений Театра комической оперы в Париже.

[2] *«Мудрость»* — название книги стихов П. Верлена (издание с иллюстрациями Мориса Дени не состоялось).

[3] Картина «Юный пианист» (под названием «Урок музыки») фигурировала в 1893 г. на XXI передвижной выставке и понравилась Репину, который отмечал среди «интересных вещей молодых художников» также картину Головина «Ущерб луны», носившую название «Щемит» (См.: И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952, стр. 113—114).

[4] *«Выставка опытов художественного творчества (эскизов) русских художников и учеников»* (декабрь 1896 г. — середина января 1897 г.) — организована по инициативе и при ближайшем участии И. Е. Репина не в Москве, а в Петербурге в Обществе поощрения художеств.

[5] Александр Блок в цикле «Стихи об Италии» (1909) посвятил Венеции три стихотворения: «С ней уходил я в море», «Холодный ветер от лагуны» и «Слабеет жизни гул упорный» (А. Блок. Собр. соч. в 12 тт., т. III. Л., 1932, стр. 77—79). Максимилиан Волошин напечатал два стихотворения о Венеции: в книге «Стихотворения» (М., 1910, стр. 13) и в книге «Иверни» (М., 1918, стр. 11).

[6] А. Я. Головин в качестве консультанта дирекции императорских театров (назначен 6 декабря 1902 г.) ежегодно сопровождал В. А. Теляковского в Париж, куда тот ездил приглашать на предстоящий сезон актеров для французской труппы Михайловского театра в Петербурге.

[7] П. Муратов. Образы Италии. Спб. Первый том был издан в 1912 г., второй — в 1913 г.

[8] П. Муратов, ук. соч., т. I, стр. 147.

[9] *Вилла Людовизи* — вместе с примыкающим к ней парком является одним из лучших памятников искусства барокко. Построена была в XVII в. кардиналом Лодовико Людовизи близ Рима.

[10] *Альгамбра* — дворец мавританских королей, королевская резиденция во время мавританского владычества в Испании. Начат постройкой в XIII в.

[11] *Беретт* — вероятно, Берретт, Чарльз-Роберт, английский художник, работавший в 90-х годах XIX в., автор нескольких серий видов Англии: «Соррей», «Соммерсетшайр», «Эссекс», «Лондонский Тауэр» и др.

[12] Речь идет не об этюдах А. А. Иванова к его картине «Явление Христа народу», а о библейских эскизах того же художника. Инициатива написания больших (около двух метров в вышину) картин по эскизам Александра Иванова принадлежала В. Д. Поленову, который около 1894 г. привлек к этой работе свою сестру Е. Д. Поленову и А. Я. Головина. С. И. Мамонтов приобрел несколько написанных Головиным картин из этого цикла для церкви технического училища в Кологриве, близ Костромы. Ныне они хранятся в ГТГ.

Глава пятая

[1] *Commedia dell' arte* — театральный жанр, процветавший в XVII и XVIII вв. в Италии. Актеры играли не по заученному тексту, а импровизировали, исходя из сценария, намечавшего основные сценические положения. Особенностью этого жанра было то, что персонажи представляли собой стабильные типы-маски: старик купец, ученый педант, хвастливый воин, проныра-слуга, влюбленные, и т. д. Другой особенностью было пользование разными диалектами итальянского языка — венецианским, неаполитанским, бергамским и т. д. Головин имеет в виду склонность Живокини к буффонаде и сценической импровизации.

[2] *«Все мы жаждем любви»* — не то водевиль, не то оперетка, ловко переделанная М. Федоровым из французской пьесы «Ah! que l'amour est agréable!» (См.: А. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. 3. Спб., 1884, стр. 40). Была поставлена впервые в 1869 г. в Александринском театре.

[3] Судя по рассказу Головина (см. стр. 50) о том, как он растерялся и каким беспомощным ощутил себя, когда впервые приступил к писанию декорации в Московском Большом театре, можно думать, что в Московской частной опере он знакомился с театрально-декорационным искусством только как зритель.

Однако имеется одно упоминание (единственное среди известных нам печатных источников) о том, что в 1896—1897 гг. Головин якобы писал декорации для той же Частной оперы Мамонтова. В воспоминаниях И. И. Титова, старшего мастера сцены Московского Художественного театра, сказано, что в 1896—1897 гг. Головин оформлял «Снегурочку» в Русской частной опере, и далее говорится: «Когда на полу мастерской лежали заготовленные им декорации, все проходящие мимо говорили: «Что это, с ума сошел, что ли, художник? Какие-то мазки красной краской поставил?» А когда осветили — получился непроходимый сосновый бор» («О Станиславском». Сборник воспоминаний. М., ВТО, 1948, стр. 244—245).

Не исключена, разумеется, возможность, что Мамонтов в эти же годы, заказав Головину копии с библейских эскизов Александра Иванова, решил испробовать силы Головина и в театре. Но, с другой стороны, оформление «Снегурочки»

было выполнено еще в 1886 г. В. Васнецовым, и если за двенадцать лет декорации износились, то можно было заново написать их по существующим эскизам.

Таким образом, вопрос о практическом участии Головина в театре в качестве художника до его приглашения в Московский Большой театр остается открытым.

[4] *В. И. Сизов* — археолог и художественный критик. В императорском Московском театральном училище читал лекции по бытовой истории. Консультант при московских казенных театрах. Рисовал эскизы костюмов к постановкам исторических пьес (например, «Псковитянки»).

[5] В. А. Теляковский был назначен управляющим конторой Московских императорских театров 7 мая 1898 г.

[6] О приглашении Головина художником в Московский Большой театр иначе рассказывает в своих воспоминаниях о Поленове ученик последнего Е. М. Татевосянц. По его словам, Поленову «мы отчасти обязаны за происшедшую реформу (театральных декораций) в казенных театрах. Теляковский обратился к Поленову с просьбой помочь ему в этом деле, но Поленов сам писать отказался и рекомендовал своих учеников Головина и Коровина» (Е. Сахарова. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания, изд. 2. М., 1950, стр. 453). В. А. Теляковский в своих воспоминаниях тоже упоминает, что в 1898 г., после своего назначения, посетил художников Васнецова и Поленова, «которые оба высказались очень пессимистически о состоянии Большого театра. Они перестали его посещать» (В. Теляковский. Воспоминания. Л., 1924, стр. 201). Ясно, что художники имели в виду декорационную сторону. Сами они от предложенной им работы в Большом театре отказались, не веря, что удастся побороть царящие там штамп и рутину, но Поленов рекомендовал двоих из числа своих учеников. Из них Коровин уже имел немалый театральный опыт, а Головин по свойствам своего дарования казался Поленову пригодным для обновления театрально-декорационного искусства.

[7] *Г. Л. Теляковская* — любительница-художница, иногда рисовала эскизы костюмов, причем ее фамилия на афише, разумеется, не фигурировала. В архиве ее мужа, В. А. Теляковского, хранящемся в Центральном театральном музее им. Бахрушина, имеется справка, выданная ей 7 июля 1922 г. А. Я. Головиным: «Настоящим удостоверяю, что Гурли Логиновна Теляковская работала у меня в качестве художника. Она не только принимала участие в изготовлении рисунков костюмов для некоторых моих и художника Коровина постановок, но в постановках балета «Дон-Кихот», оперы Берлиоза «Троянцы» и др. и «Ромео и Джульетта» в московских академических театрах все рисунки костюмов были сделаны ею целиком. Созданные ею типы — образцы танцевальных костюмов совершенно исключительной ценности служат схемой и образцами подобных рисунков для современных балетов. А. Я. Головин» (ГЦТМ, фонд Теляковского, ед. хр. 121770).

Об участии Г. Л. Теляковской в создании эскизов костюмов см. в воспоминаниях ее сына, Вс. В. Теляковского (стр. 298).

[8] *Empire (франц.)* — ампир, название стиля времен наполеоновской империи. В России стиль ампир был весьма распространен на протяжении всей первой половины XIX в. Говоря о «своем» ампире, Головин имеет в виду своеобразие своего понимания исторических стилей, отсутствие заимствований из существующих готовых образцов, отказ от воспроизведения рисунков из книг и увражей.

[9] В действительности берлинский декоратор Гроппиус лично в Москве не работал, а только присылал заказанные ему дирекцией императорских театров декорации к постановкам опер иностранных композиторов. Точно так же декорации заказывали Лютке-Мейеру в Кобурге. И Гроппиус, и Лютке-Мейер были владельцами мастерских для массового производства декораций, изготовляемых комплектами. Ремесленничество и штамп были в этих декорациях доведены до предела.

[10] В действительности премьера оперы «Ледяной дом» состоялась не «осенью 1898 г.», а 7 ноября 1900 г.

[11] Журнал «Мир искусства», 1901, № 6, стр. 134—136.

[12] Премьера балета «Дон-Кихот» состоялась в Большом театре 13 декабря 1900 г. Вскоре новая постановка этого балета была перенесена в Петербург, в Мариинский театр, где премьера его состоялась 20 января 1902 г. В тех же декорациях этот балет ставится в Государственном академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова и в наши дни.

[13] Премьера балета «Лебединое озеро» состоялась в Большом театре 24 января 1901 г. Головин выполнил декорации к первому и третьему актам («Терраса перед замком» и «Зал в замке»), остальные две декорации написал Коровин.

[14] В Московском Большом театре Шаляпин впервые выступил 24 сентября 1899 г.

[15] Предложение Теляковского Головину работать в Петербурге было сделано осенью 1901 г., вскоре после того как Теляковский был назначен на пост директора всех императорских театров. Сразу после премьеры оперы «Псковитянка» в Большом театре (10 октября) Головин 27 октября был вызван в Петербург для переговоров об оформлении совместно с К. Коровиным оперы «Демон» в Мариинском театре, и тогда же ему предложили переехать в Петербург.

Несмотря на большой успех декораций Головина к «Псковитянке», Теляковский понимал, что необходимо убедить министра двора в талантливости нового, привлекаемого им художника. С этой целью он добился поручения Головину декораций к двум придворным спектаклям — балету «Лебединое озеро» — в Китайском театре в Царском Селе (9 февраля 1902 г. здесь шли два акта этого балета, первый и второй, в декорациях Головина и Коровина) и к опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» — в Эрмитажном театре (премьера состоялась 22 февраля 1902 г.).

[16] Для уточнения фактической стороны петербургского периода работы А. Я. Головина имеются обильные материалы, хранящиеся в ЦГИАЛ — «Дело санкт-петербургской конторы императорских театров о службе главного декоратора Александра Яковлевича Головина. Начато 6 декабря 1902 г., кончено 1 декабря 1929 г.» (ф. 497 дирекции императорских театров, оп. 13, ед. хр. 261) и «Дело о декорационных работах художника А. Я. Головина» на 372 листах (тот же фонд, оп. 14, ед. хр. 208).

[17] *М. А. Шишков* — живописец-декоратор. На службе в императорских театрах с 1849 г. Академик живописи с 1869 г., профессор с 1884 г. В 60-х и 70-х годах элементы реализма и исторической правды, внесенные Шишковым в театральную декорацию, были положительным явлением. К тому времени, когда Головин начинал работать в театре, Шишкова уже не было в живых, но его традиции тормозили дальнейшее развитие русского театрально-декорационного искусства. Этим объясняется резкий отзыв о нем Головина.

[18] *И. П. Ропет-Петров* — академик архитектуры. Строил здания в псевдорусском стиле, перенося в постройку каменных зданий приемы, органичные и оправданные в народном деревянном зодчестве.

[19] *М. И. Бочаров* — пейзажист и театральный художник. С 1864 г. декоратор петербургских императорских театров. Утверждение Головина о том, что Бочаров якобы «состоял» при Шишкове, неверно. Но вместе с тем Головин по заслугам оценивает Бочарова, как самого одаренного среди современных ему декораторов.

[20] *Балет «Волшебное зеркало»* — первый спектакль в Петербургском Мариинском театре, целиком (декорации и костюмы) оформленный Головиным (премьера 9 февраля 1903 г.), и вместе с тем последняя, притом неудачная работа престарелого балетмейстера М. И. Петипа.

[21] Теляковский в руководстве театрами стремился проводить самостоятельную линию и не подчинялся желаниям и капризам премьеров и премьерш, в частности балерины Кшесинской.

[22] Декорации к опере «Псковитянка» были выполнены Головиным еще до переезда в Петербург для Московского Большого театра. Декорации к опере «Руслан и Людмила» написаны для Мариинского театра. Головину принадлежат декорации к двум картинам — «Пещера Финна» и «Сады Черномора». Им же нарисованы эскизы костюмов. В этом оформлении спектакль сохранился в репертуаре Театра им. С. М. Кирова до наших дней.

[23] Перечисленные Головиным пьесы Ибсена были поставлены с его декорациями на петербургских казенных сценах в следующей последовательности: «Женщина с моря» — 21 ноября 1905 г. (четыре декорации), «Призраки» («Привидения») — 13 марта 1907 г. (одна декорация), «Маленький Эйольф» — 12 октября 1907 г. (четыре декорации).

Пьеса Кнута Гамсуна «У врат царства» была поставлена 30 сентября 1908 г.

Из «Дела о декорационных работах художника Головина» (ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 14, ед. хр. 208) мы знаем, что поручение «написать по его эскизам четыре декорации к пьесе «Женщина с моря» датировано 24 апреля 1905 г., к «Призракам» — 17 февраля 1905 г., к «Маленькому Эйольфу» — 13 июля 1907 г. Таким образом, для Головина 1903—1904 гг. не могли «пройти под знаком Ибсена», как он пишет, а относятся эти его слова к 1905—1907 гг.

[24] На письме дата не указана. В сборнике «Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство» (М., 1957, т. I, стр. 443 и 816) оно датируется «не позднее начала февраля 1901» на том основании, что «Головин делал Шаляпину эскиз костюма Мефистофеля для его гастрольных выступлений в миланском театре La Scala в опере Бойто «Мефистофель», состоявшихся 16 (3) марта 1901 г. А на стр. 176 репродуцирован эскиз Головина с пометкой «К Мефистофелю в Милане рис. А. Я. Головина 1901 год».

Но в этом эскизе нет ровно ничего, что требовало бы участия портного, а только задрапированный на фигуре плащ. Между тем Головин относит приведенное им письмо ко в т о р ы м миланским гастролям Шаляпина (1904). к его исполнению партии Мефистофеля в опере Гуно «Фауст», для которой Головин тоже нарисовал эскизы костюмов, — несколько их хранится ныне в Ленинградском театральном музее.

[25] Партию Златогора в интермедии «Искренность пастушки» в опере «Пиковая дама» Шаляпин пел как составную часть партии Томского, которую исполнил в Московском Большом театре 26 октября 1904 г.

[26] *«Кин, или Гений и беспутство»* — популярная в свое время драма Александра Дюма. М. Н. Ермолова исполняла эпизодическую роль королевы Анны во вставной сцене из трагедии Шекспира «Ричард III» в сезоне 1900/901 г. в Московском Малом театре.

Глава шестая

[1] Приглашенный Волконским редактировать «Ежегодник императорских театров», Дягилев, за отсутствием штатной должности редактора, был зачислен «чиновником особых поручений при директоре». К этому времени он уже пользовался известностью в качестве редактора журнала «Мир искусства», художественного критика и устроителя ряда выставок.

[2] Говоря о том, что исполнителем эскизов Всеволожского был Пономарев, Головин имел в виду, что на афишах Пономарева обозначали автором эскизов костюмов и в тех случаях, когда фактически эскизы рисовал Всеволожский, который по своему положению (директор театров, камергер) скрывал свое авторство, — точно так же, как он скрывал свое участие в создании либретто ряда балетов (например, «Спящая красавица», «Раймонда» и др.)

[3] О влиянии Дягилева и круга «Мира искусства» на С. М. Волконского во время его директорства в императорских театрах, а также о предпринятых Волконским попытках реформировать императорские театры подробно рассказал А. Н. Бенуа в своих воспоминаниях о русском балете (Alexander Benois. Reminiscences of the Russian Ballet. London. 1947).

[4] Музыкант-любитель, человек крайне самоуверенный, Дягилев позволял себе произвольно делать любые купюры в музыкальных произведениях и изменять их путем дополнений и вставок. Так, например, кроме упомянутого Головиным пропуска в «Князе Игоре», Дягилев «вымарал» в парижской постановке «Бориса Годунова» сцену в корчме, а в симфонической поэме «Шехеразада» одну из четырех ее частей. Он сделал ряд вставок в музыку Аренского к балету «Египетские ночи», а в лондонской постановке балета «Спящая красавица» поручил Стравинскому переоркестровать музыку Чайковского.

[5] Журнал «Мир искусства» был объявлен как двухнедельный, но номера обычно выпускались сдвоенные. Первый номер (двойной, № 1—2) вышел в свет осенью 1898 г. (ценз. разреш. 7 ноября 1898 г.), хотя подписка была на 1899 г.

[6] По случаю столетия со дня рождения К. П. Брюллова 12 (24) декабря 1899 г. в Академии художеств состоялось торжественное заседание.

[7] Статья «Брюлловские торжества» появилась в журнале «Мир искусства» в № 23—24 за 1899 г., а свою ответную статью И. Е. Репин напечатал в газете «Россия» 7 января 1900 г.

[8] Карикатура Щербова содержала намеки на то, что В. В. Стасова за его темпераментность и громкогласность называли Иерихонской трубой; Рерих был изображен в виде старинного гусляра за свое пристрастие к древнерусской тематике и археологии; «желтопрессный» журналист Брешко-Брешковский торговал курами в знак того, что готов торговать где и чем угодно; Бенуа был снабжен цимбалами, поскольку его выступления в печати производили большой шум; Дягилев в виде мамки, везущей в колясочке младенца художника Малявина, напоминал о том, как он создавал успех имени Малявина, только что окончившего Академию художеств, воспроизводя в журнале «Мир искусства» его картины и наброски, и т. п.

[9] Дягилев «выкачивал» деньги из меценатки кн. Тенишевой на издание журнала «Мир искусства», а потому она была изображена в виде дойной коровы; в Академии же художеств он мечтал занять ведущее положение и подчинить ее своей воле.

[10] Первой работой Бакста как театрального художника были эскизы костюмов и декораций к пантомиме «Сердце маркизы» в Эрмитажном театре (1902), потом последовали декорации и костюмы к трагедии Еврипида «Ипполит» в Александринском театре и к балету «Фея кукол» в Эрмитажном, а потом в Мариинском театре (1902) и т. д.

Глава седьмая

[1] Эскизы Е. Д. Поленовой и Головина для «русской столовой» в доме В. В. и М. В. Якунчиковых воспроизведены и в журнале «Мир искусства», 1899, № 23—24, стр. 192—200.

[2] Головин называет увеселительный театр и сад «Эрмитаж» в Москве щукинским, так как это доходное предприятие было затеяно в Каретном ряду бывшим официантом Щукиным, устроившим здесь шантан и варьете, а потом сдававшим помещение под различные театральные антрепризы. Несколько ранее, в 1870-х годах, в Москве существовал другой театр и сад «Эрмитаж», близ Самотечной площади, где играла оперетта в антрепризе и под режиссерством М. В. Лентовского.

[3] Речь идет об акварели В. А. Серова «Пушкин» (1899).

[4] *Московский музей новой западной живописи* — организован в 1923 г. на базе национализированных после Великой Октябрьской Социалистической революции собраний картин, принадлежавших И. А. Морозову и С. И. Щукину. Позднее музей пополнялся произведениями искусства, приобретаемыми для него за границей. Просуществовал до 1941 г. После Отечественной войны его фонды были разделены между Московским музеем изящных искусств и Государственным Эрмитажем.

[5] *«Общество независимых» и «Осенний салон»* — объединения французских художников, существующие с 1884 г. и с 1904 г. Оба были организованы для того, чтобы дать возможность выставлять свои произведения тем художникам, чьи работы отвергались жюри Салона — ежегодной выставки, где проводилась линия консервативного, строго академического, официально признанного искусства.

Глава восьмая

[1] *Эрмитажный театр в Петербурге* — дворцовый театр, соединенный с Зимним дворцом крытым переходом через Зимнюю канавку. Построен в 1782 г. по проекту Д. Кваренги. Несмотря на малую вместительность зала, сцена этого типичного придворного театра настолько просторна, что на ней почти полностью умещались декорации, написанные для Мариинского театра.

[2] После Октябрьской революции петербургские театры были переименованы: Мариинский театр — в Государственный академический театр оперы и балета (в 1935 г. ему присвоено имя С. М. Кирова); Александринский театр — в Академический театр драмы (в 1937 г. ему присвоено имя А. С. Пушкина); Михайловский театр стал называться Малым академическим ленинградским государственным оперным театром.

[3] Речь идет об опере Г. Берлиоза «Троянцы в Карфагене».

[4] Ныне документально установлено, что в постройке Китайского театра Камерон не участвовал. Театр был построен по проекту архитектора И. В. Неелова в 1777—1778 гг., внутренняя отделка выполнена под наблюдением Д. Кваренги.

[5] *Царскосельская юбилейная выставка* — организована к двухсотлетию Царского Села летом 1911 г.

[6] Организованные Ю. Э. Озаровским, актером и режиссером Александринского театра, во время юбилейной царскосельской выставки спектакли в Китайском театре Головин называет «Старинным театром», хотя официально это название носили спектакли, организованные в Петербурге в 1907 и 1911 гг. Н. Н. Евреиновым и Н. В. Дризеном. В спектаклях Озаровского ставились отрывки из старинных русских пьес Сумарокова, Шаховского, Хмельницкого.

[7] *«Шинуазери»* (от французского слова Chine — Китай) — китайщина, псевдокитайский стиль.

[8] Сведений о написанной Головиным декорации к «Прометею» Берлиоза обнаружить не удалось.

[9] За шестьдесят лет со времени первой постановки оперы Глинки в партитуре было сделано множество купюр, которые требовалось восстановить («раскрыть»), а кроме того, эта жемчужина русского оперного искусства нуждалась в более современном художественном оформлении.

[10] В действительности премьера «Золото Рейна», первой оперы из тетралогии Р. Вагнера (остальные — «Валкирия», «Зигфрид» и «Гибель богов») состоялась в Мариинском театре 27 декабря 1905 г.

[11] Этих авторов злободневных пьес-однодневок современная критика называла «драмоделами».

[12] «Антигона», трагедия Софокла, была в конце 1905 г., после генеральной репетиции, снята властями с репертуара, так как в ней усмотрели «бунтарские

идеи». Однако через некоторое время спектакль разрешили, и, например, в сезон 1910/11 г. он прошел семь раз.

[13] В действительности роль Антигоны играли В. А. Мичурина и А. А. Лачинова. Актрисы Лактионовой в труппе Александринского театра не было.

[14] Трагедия Еврипида «Ипполит» в постановке Ю. Озаровского и оформлении Л. Бакста впервые на сцене Александринского театра была показана 14 октября 1902 г.

[15] Премьера новой постановки оперы Бизе «Кармен» состоялась в Мариинском театре не в 1906 г., а 10 марта 1908 г. Поручение дирекцией Головину выполнить декорации датировано 28 апреля 1906 г., а в мае 1907 г. помощник Головина М. П. Зандин писал декорацию первого акта.

[16] В качестве помощника декоратора Б. М. Кустодиев состоял на службе в императорских театрах всего три месяца — с 4 декабря 1907 г. по 4 марта 1908 г.

[17] *«Новое общество художников»* — организовано Д. Н. Кардовским в 1904 г. Выставки произведений русского искусства Дягилев устраивал в Париже и Берлине в 1906 г.

Глава девятая

[1] *Театр Châtelet* (что по-французски означает «маленький замок») — принадлежит парижскому муниципалитету. До первого дягилевского «Русского сезона» здесь ставилась мелодрама «Похождения Гавроша», которая прошла более ста двадцати пяти раз. Сдавался театр Шатле различным антрепризам и посещался мелкой буржуазией и ремесленниками.

[2] Премьера состоялась 19 мая 1908 г.

[3] Для парижской постановки «Бориса Годунова» исполнителями декораций были, кроме К. Ф. Юона, также Б. И. Анисфельд, Е. Е. Лансере, С. П. Яремич и др.

[4] Название брошюры, изданной к парижской премьере «Бориса Годунова»: «Boris Godounow de Modeste Moussorgsky. Théatre national de l'Opéra. Paris, 1908».

[5] О неточностях в декорации ко второй картине пролога, изображавшей Успенский собор в московском Кремле, см. в воспоминаниях В. Теляковского (стр. 302—303).

[6] Названные Головиным лица, которые присутствовали на открытых генеральных репетициях первого спектакля первого балетного «Русского сезона» в Париже: Замбелли — прима-балерина, позднее педагог Парижского театра Оперы, Анри Рошфор и Октав Мирбо — писатели, Барту и Кайо — министры, политические деятели, Камилл Сен-Санс и Габриель Форе — композиторы.

[7] *«La Nouvelle Revue Française»* — «Новое французское обозрение» — ежемесячный французский журнал.

[8] *«Жар-птица»* — хореографическая сказка в двух картинах, либретто и постановка М. Фокина, музыка И. Стравинского, декорации и костюмы А. Я. Головина. Премьера 25 июня 1910 г. *«Шехеразада»* — хореографическая драма в одном действии, постановка и танцы М. Фокина, музыка Н. А. Римского-Корсакова, либретто, декорации и костюмы Л. С. Бакста. Премьера 4 июня 1910 г. Оба эти балета были поставлены специально для парижских «Русских сезонов».

[9] *«Жизель, или Вилисы»* — фантастический балет в двух действиях Сен-Жоржа, Т. Готье и Корали, музыка Ад. Адана. Впервые поставлен в Парижском театре Оперы в 1841 г. В Петербурге впервые поставлен в 1842 г. В 1884 и 1899 гг. возобновлен в новых редакциях Мариусом Петипа. В дягилевском сезоне 1910 г. был показан в редакции Петипа, с декорациями Бенуа.

[10] Автор имеет в виду, что репертуар обычно составляли, ориентируясь только на прима-балерину, в то время как в «Русском балете» царила ансамблевость, неведомая западному балетному театру.

[11] *Уильяр и Уальт* — установить, о ком идет речь, не удалось.

[12] *«Павильон Армиды»* — балет-пантомима в одном действии, трех картинах, либретто Александра Бенуа, музыка Н. Черепнина, постановка и танцы М. Фокина. Впервые в Мариинском театре был поставлен 25 ноября 1907 г., в дягилевских «Русских сезонах» в Париже — 19 мая 1909 г.

[13] Речь идет о балете «Ночь Клеопатры», впервые показанном под названием «Египетские ночи» в Мариинском театре 8 марта 1908 г., в декорации О. Аллегри, с костюмами М. Зандина, танцы, сцены и группы в постановке М. Фокина. Сюжет заимствован из новеллы Т. Готье «Одна ночь Клеопатры».

[14] Автор имеет в виду, что стиль XVIII в. в балете «Павильон Армиды» дан не в грандиозных масштабах Версаля, а таким, каким он был при небольшом потсдамском дворе, притом с оттенком провинциализма.

[15] *«Карнавал»* — балет в одном действии, музыка Р. Шумана, сочинение и постановка М. Фокина, костюмы Л. Бакста. Впервые поставлен в Петербурге 20 февраля 1910 г. на балу журнала «Сатирикон» в зале Павловой, в парижском дягилевском балетном сезоне — 19 мая 1910 г., на сцене Мариинского театра — 6 февраля 1911 г.

[16] Автор цитируемой Головиным статьи, написанной крайне вычурно, усложняя словесную ткань разными намеками и историческими параллелями, хотел сказать, что русским якобы чуждо изящество и веселье французских и итальянских маскарадов и карнавальных празднеств XVIII и начала XIX в.

Бергамо — итальянский город, считающийся родиной комического персонажа слуги-простака — дзанни — в итальянской импровизированной комедии.

Гаварни — французский карикатурист-литограф, часто изображавший маскарады, пирушки и т. п.

[17] *Асти и Комо* — города в Италии, давшие названия сортам вин.

[18] Водуайе в шутку называет известного венецианского живописца Гварди «маленьким» за излюбленный последним небольшой размер картин.

[19] *«Праздник у Терезы»* — балет на музыку Рейнальдо Хана, поставленный 16 февраля 1910 г. в Парижском театре Оперы.

[20] *«Петрушка»* — «потешные сцены в четырех картинах», либретто И. Стравинского и А. Бенуа, музыка И. Стравинского, постановка М. Фокина, декорации, костюмы и бутафория А. Бенуа. Впервые показан в парижском дягилевском балетном сезоне 13 июня 1911 г.

Головин пишет «в нашем театре», а для него «нашим театром» был б. Мариинский театр. Но балет «Петрушка» на сцене б. Мариинского театра был впервые показан только после Октябрьской революции 20 ноября 1920 г. в постановке заслуженного артиста Л. С. Леонтьева и с новыми декорациями и костюмами по эскизам А. Бенуа.

[21] Оба названные балета являли собой образчики псевдорусского стиля, а музыка к ним, написанная композиторами-иностранцами, штатными сочинителями балетной музыки, хотя и включала русские мелодии, была банальна. Балетмейстер-француз не знал русского быта и спекулировал на популярности сказки Ершова в первом случае и сказки Пушкина во втором.

Глава десятая

[1] Головин познакомился с Мейерхольдом до 9 ноября 1907 г., когда последний оставил службу в театре В. Ф. Комиссаржевской. Свой собственный театр в Петербурге В. Ф. Комиссаржевская возглавляла с 1904 по 1910 г. Мейерхольд проработал здесь два сезона — 1905/06 и 1906/07.

[2] При постановке драмы Ибсена «Гедда Габлер» в театре Комиссаржевской, 10 ноября 1906 г., Мейерхольд и Сапунов применили в оформлении спектакля

принцип условной декорации, не стремясь к исторически и этнографически точному воспроизведению обстановки и места действия.

[3] О приглашении Мейерхольда режиссером петербургских императорских театров подробно рассказал В. А. Теляковский в отрывке из своих воспоминаний (журнал «Жизнь искусства», 1923, № 14, стр. 15). Как ни странно, точные указания и Теляковского и Головина обычно игнорируются и последнего почему-то принято считать инициатором приглашения Мейерхольда на службу в императорские театры.

[4] Все четыре названные спектакля, поставленные Мейерхольдом и оформленные Головиным, были объединены одним принципом: выносной просцениум, небольшая глубина игровой площадки, единая для каждого спектакля сценическая рама, сложная система занавесов, подчеркивающих цветом и фактурой развитие действия и степень его эмоциональной насыщенности.

Об оценке Головиным таланта Мейерхольда свидетельствует статья, написанная в связи с двадцатилетием режиссерской и двадцатипятилетием актерской деятельности Мейерхольда («Еженедельник петроградских государственных академических театров», 1923, № 33—34, 24 апреля, стр. 4):

«РЕЖИССЕР ИСКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ

(Вс. Мейерхольд)

Я необыкновенно счастлив, что встретил на своем жизненном пути Всеволода Мейерхольда, наши взгляды в искусстве совпали, затеи и выдумки шли рука об руку, и годы совместной работы пролетели, как сон волшебный.

Режиссер он совершенно необыкновенный, изобретательность его совершенно исключительна и его техника изумительна: как ему повиновались массы, и какой логический порядок среди хаоса постановки царил на сцене!

Вспоминаю все, как и что мы воспроизводили с ним. Вариантов собственной выдумки у него было бесконечное количество, и выдумка его была подлинная, настоящая и донельзя убедительная.

Деятельность его все развертывается и развертывает все новые и новые образы. Необыкновенное явление.

А. Головин»

15 апреля 1923 г.

[5] Интервью, данное Мейерхольдом, было опубликовано в «Петербургской газете» 1 октября 1908 г.

[6] В указанном выше отрывке из воспоминаний Теляковского (см. прим. 3 к этой главе) сказано, что в ноябре 1907 г. Головин уже был знаком с Мейерхольдом, так как взялся передать ему приглашение посетить Теляковского. О том, что знакомство состоялось в 1907 г., пишет и сам Головин (см. стр. 94).

[7] Жена А. А. Блока, Любовь Дмитриевна, урожденная Менделеева,— актриса театра Комиссаржевской. Позднее, после Октябрьской революции, историк и теоретик балета.

[8] Головин познакомился с Блоком вскоре после сближения с Мейерхольдом, то есть зимой 1907—1908 г., а пьеса «Роза и крест» была закончена лишь 19 января 1913 г. (см.: «Дневники А. А. Блока», Л., 1928, т. 1, стр. 169). Речь может идти о более ранней пьесе Блока «Песня судьбы» (1908).

[9] Трагедия Еврипида «Ипполит» в декорациях и с костюмами по эскизам Бакста ставилась значительно ранее (премьера 14 октября 1902 г.).

[10] В прологе к опере Бойто «Мефистофель».

[11] Выставка «Женские портреты современных русских художников» была открыта в помещении редакции журнала «Аполлон» в январе 1910 г. Из текста статьи С. Маковского, посвященной выставке и напечатанной в № 5 этого

журнала (февраль 1910 г.), а также из извещения в № 2 того же журнала (ноябрь 1909 г., стр. 33) видно, что редакция предполагала организовать персональную выставку работ Головина. Выставка эта не состоялась.

[12] *Журнал «Аполлон»* — издавался в 1909—1917 гг. в Петербурге, был проникнут эстетизмом и пропагандировал модернистские течения в живописи, а в литературе — поэзию символистов и позднее акмеистов. Со стороны полиграфической журнал действительно выделялся своим оформлением и хорошим качеством репродукций.

[13] *«Старые годы»* — историко-художественный журнал, издававшийся в Петербурге в 1907—1917 гг.

[14] На портрете предполагалось также изобразить А. А. Блока, который упоминает об этом в письме к своей матери от 19 ноября 1909 г.: «Сегодня вечером я пойду в мастерскую Головина, расположенную на потолке Мариинского театра. Внизу Шаляпин будет петь «Фауста», а наверху Головин будет рисовать группу девяти сотрудников «Аполлона» (Маковский, Вяч. Иванов, Анненский, я, Волошин и еще не знаю кто)» (А. Блок. Письма к родным, т. I. Л., 1927, стр. 286).

[15] Речь идет о стихотворении И. Ф. Анненского «Моя тоска», написанном 12 ноября 1909 г. (напечатано в посмертном издании книги стихов И. Ф. Анненского «Кипарисовый ларец». Спб., 1910, стр. 104).

[16] В настоящее время портрет М. А. Кузмина хранится в музее Института русской литературы (ИРЛИ) Академии наук СССР в Ленинграде.

[17] М. А. Кузмин окончил Консерваторию по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова.

[18] *«Шут Тантрис»* — драма Э. Харта, редакция перевода М. Кузмина и Вяч. Иванова, музыка М. Кузмина. Премьера 9 марта 1910 г. в Александринском театре в постановке В. Мейерхольда, художник А. К. Шервашидзе. Это была первая работа М. Кузмина в Александринском театре в качестве переводчика и композитора.

Другими работами М. Кузмина были: «Красный кабачок», пьеса в одном действии Ю. Беляева, музыка М. Кузмина, премьера 23 марта 1911 г. в Александринском театре в постановке В. Мейерхольда и оформлении А. Головина, и «Электра», текст Г. фон Гофмансталя, перевод М. Кузмина, музыка Рихарда Штрауса, премьера 18 февраля 1913 г. в Мариинском театре в постановке В. Мейерхольда и оформлении А. Головина.

Глава одиннадцатая

[1] Оперы Жана-Филиппа Рамо «Ипполит и Арисия» (1733) и «Галантные индийцы» (1735).

[2] Речь идет о сценах двух парижских театров времен Мольера: театра Пале-Рояль и театра Малого Бурбонского дворца.

[3] Пьеса испанского драматурга первой половины XVII в. Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» — первая по времени обработка в драматической форме легенды о Дон-Жуане.

[4] *«Отель гобеленов»* — учрежденная в 1667 г. в городе Бовэ мануфактура гобеленов, тканых ковров с изображениями различных сюжетов. Здесь же была школа, где подготовляли мастеров для мебельного, ювелирного и других производств.

[5] Ниже мы публикуем постановочный план, присланный Мейерхольдом Головину,— образец режиссерской экспликации, а отчасти и монтировочных листов. Это письмо-экспликация предшествовало спектаклю полутора годами (рукопись принадлежит О. И. Рыбаковой).

«ДОН-ЖУАН»

к обстановке

Сцена разделена на два плана: 1) просцениум, построения какового подчинены принципам архитектурного искусства; план этот рассчитан исключительно на «рельефы» и на фигуры артистов (последние действуют только в этом плане).

Просцениум с очень сильно выдвинутой на публику авансценой. Рампы нет. Суфлерской будки нет. 2) Задняя часть сцены предназначается исключительно для живописных полотен, мест, куда артисты не входят, за исключением финальной сцены (провал, сгорание Жуана). и то фигуры артистов появятся в черте, разделяющей первый план от второго.

Акт I

У автора: «Театр представляет дворец».

У нас: первый план: Gobelins. Ряд кресел.

Канделябры (декоративная задача).

Второй план не открыт.

Фраза Жуана в финале этого акта: «Ну, теперь надо заняться нашим новым любовным предприятием» показывает, что 2-й акт следует непосредственно за 1-м, а 2-й акт дневной и след. 1-й — дневной, и действительно 1-й акт очень хочется сделать радостным, светлым, торжественным, солнечным. Между тем хочется в 1-м же акте использовать эффект условных канделябров на просцениуме, хочется в самом начале видеть их зажженными. Быть может сделать так: когда зритель входит, он видит в полумраке сцену, где качается пламя свечей в высоких позолоченных канделябрах и слегка вырисовывается рисунок gobelins. Сигналом к началу акта будет служить тихая увертюра: вбегают арабчонки * (6—8), быстро тушат канделябры, сцена ярко освещается, арабчонки исчезают, начинается акт в мажорных, радостных тонах.

Акт II (день)

У автора: «Театр представляет деревню на берегу моря».

У нас: первый план, как и в 1-м акте, лишь gobelins отдернуты.

Второй план: пейзаж (Сицилия).

К сведению из текста: «Неужели в этих местах, среди этих лесов и скал может жить такая...»

Акт III (вечер и ночь)

У автора: «Театр представляет лес».

У нас: первый план, как в предыдущих актах.

Второй план: 1) лес и 2) приготовленная для «чистой перемены» гробница (этот акт делится у нас на две картины).

В этом акте одно из действующих лиц снова говорит об этих «деревьях и скалах».

В смысле освещения хочется в этом акте дать 4 периода:

а) в начале акта вечер (эффект сосредоточен во 2-м плане);

б) постепенное стемнение первого плана (просцениума) с расчетом на игру силуэтов на фоне кружевного просвета леса во 2-м плане. Настоящая «Schattenspiel» во вкусе старинных балаганов;

* Арабчонки вводятся для установки и уборки аксессуаров и мебели на сцене в антрактах. В антрактах из-за сцены слышна музыка, цель которой — позабавить зрителя (*прим. автора*).

в) темно совсем (кружевной просвет померк в явлении 6-м, когда на сцене только Жуан и Сганарель. Вся сцена освещена одним фонарем в руках Жуана;

г) в темноте (Жуан на время скрыл в плаще фонарь) «чистая перемена» и фосфорический свет из гробницы после перемены карт. 1-й на 2-ю.

О гробнице имеются в тексте такие ремарки: «Что это за прекрасное здание?» — «Гробница. . .» — «Мне рассказывали чудеса об этой гробнице и особенно о статуе Командора».— «Ворота отворяются».— «Славная статуя. Каков мрамор! Какие колонны!» — «Хорош он (Командор), нечего сказать, в римской тоге».

Акт IV (ночь)

Этот акт следует тотчас же за предыдущим («чистая перемена»).

У автора: «Театр представляет комнату Дон-Жуана».

У нас: комната Дон-Жуана, где левая часть скрыта за большой занавеской (оттуда выходы действ. лиц), а правая часть: большое окно, открывающее звездную ночь.

Для действия только первый план.

Во втором плане лишь проспект звездной ночи.

Акт V (вечер)

У автора: «Театр представляет сельский вид».

У нас: на первом плане нет никакой мебели; на втором — сельский вид (живописные полотна и пратикабли).

Приготовлено на черте, разделяющей 1-й от 2-го плана, место, куда ведет Жуана Статуя, и здесь происходит финальная сцена сгорания Жуана.

К концу 3-го явления 2-й план затемнить для того, чтобы на фоне темного (быть может, даже облачного) неба сделать более эффектной сцену сгорания и зигзаг молнии при ударе грома в финале.

Черта, разделяющая 1-й план от 2-го, обозначена условной ширмой, которая по требованиям декоративной компоновки сцены иногда раздвигается или убирается.

Костюмы — кому и сколько

Дон-Жуана — 1 парадный для прогулок (I и V акты). 1 камзол менее парадный, в который Ж. переодевается после крушения лодки (II акт). 1 крестьянский (III акт).

Сганарель: 1 костюм старшего слуги (I), 1 камзол, в к-рый Сг. переодевается после крушения (II), головной убор. 1 докторский костюм (III), головной уб.

Гусману — 1 костюм конюшего (I).

Эльвире — дорожный костюм (I), костюм «дамы под вуалью» (IV), костюм призрака «под покрывалом».

Шарлотте — крестьянский костюм (II).

Матюрине — крестьянский костюм (II).

Пьеро — крестьянский костюм (II), головной убор.

Ла-Рамэ — костюм бродяги (II), гол. убор.

Нищему — один костюм.

Трем разбойникам — (шпаги) по одному костюму.

Дон Карлосу — один костюм (дд. III и V) дорожный, шпага, головной убор.

Дон Алонзо — дорожный костюм один, шпага, головной убор.

Статус Командора.

Раготэн } слуги, каждому по одному костюму, без головного убора.
Виолетта }
Диманшу — костюм купца, гол. убор.
Дон Луи (отец Жуана) — один костюм для IV и V дд.
Костюм явления «Время с косою в руках».
Шести арабчонкам для антрактной игры.

К костюмировке из текста автора:

Сганарель (намекая на внешность Д.-Жуана): «если у вас белокурый завитой парик, шляпа с плюмажем, шитое золотом платье и ленты огненного цвета...»

Жуан об Эльвире (для кост. I акта): «что она с ума сошла, что ли... не переоделась. Так и явилась сюда в дорожном костюме».

«Как вы дурно защищаетесь для придворного» (Жуан — придворный).

«Платье у него (Жуана) сверху донизу вышито золотом», «его (Жуана) одели... сколько навешали разных разнэстей... сколько разных пуговиц... и не разберешь к чему они. Волосы-то у них на голове не свои, а они их особо надевают, словно колпак какой. Рукава у их рубашек такие широкие, что мы с тобой оба спрячемся в один рукав. Вместо штанов они носят какую-то широкую расшитую юбку, а вместо кафтана какую-то курточку, которая едва доходит до брюха. На месте воротника у них наверчен на шею большой платок, а из-под платка висят до самого пояса какие-то кисти. Внизу рукавов надеты тоже маленькие воротнички, и везде ленты, все ленты, ленты даже на башмаках; и башмаки эти так сшиты, что надень их я — непременно бы сломал себе шею» (Пьеро).

Нищий. Дон-Жуан ему: «Лучше помолись ему о себе, чтобы он дал тебе чем одеться».

Ла-Рамэ. Сцена VIII (стр. 32). Вся сцена крайне таинственна в сценически-условном смысле. Хочется дать всему облику Рамэ мелодраматический замысел. Закутан в плащ. Быть может, выпустить его в маске?

(Изд. об-ства Люб. Росс. Слов. Пер. Родиславского).

Мебель и аксессуары

Акт I. Ряд кресел (количество определить по живописным соображениям), канделябры на тумбах (тоже).

Акт IV: 2 стола (один большой, накрытый для ужина, другой значительно меньше, для составления на него приборов).

2 табурета из 1-го акта.

3 стула (у стола для ужина).

1 канделябр на столе для ужина. Тарелки, вино, бокалы.

Акт V: Коса для Времени.

Шесть шпаг.

Вс. Мейерхольд
30 мая 1909 г.

[6] Рецензия Л. Василевского была напечатана в газете «Речь» 14 ноября 1911 г.

[7] Для постановки «Бориса Годунова» в Мариинском театре Головин почти без изменений воспользовался своими эскизами к постановке той же оперы в 1908 году в парижском «Русском сезоне» Дягилева, прибавив только декорации сцен в корчме и у Марины, пропущенных в Париже, а также сцены у фонтана, которая в дягилевском спектакле шла в декорации по эскизу А. Н. Бенуа.

[8] Первая (итальянская) редакция оперы «Орфей» была сделана Глюком в Вене в 1762 г., вторая (французская) редакция — в Париже в 1774 г. К решению остановиться на второй, теноровой редакции Мейерхольд и Головин пришли не сразу: в Театральной библиотеке им. Луначарского хранится эскиз костюма Орфея, на котором рукой Головина сделана надпись: «Для г-жи Збруевой».

[9] То есть в XVIII в., на сценах, современных Глюку.

[10] Пратикаблями в театре называют объемные элементы декорации, по которым можно ходить, на которые можно садиться и т. п. Их называют также «станками».

[11] «Местами» или «планами» называют в театре параллельные переднему краю сцены воображаемые полосы на ней, от одной кулисы до другой.

[12] Принципам постановки «Орфея» посвящена нижеследующая рукопись статьи, обнаруженная в архиве В. Э. Мейерхольда (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, д. 240, лл. 1—2). Эта статья сохранилась в машинописном экземпляре с многочисленными исправлениями и добавлениями, внесенными рукой Мейерхольда, и в целиком написанном им же от руки черновике. По-видимому, предполагалось опубликовать эту статью от имени Мейерхольда и Головина в качестве беседы с ними в одной из газет накануне или в день премьеры. Была ли статья опубликована, установить не удалось.

О ПЛАНАХ ХУДОЖНИКА А. Я. ГОЛОВИНА И РЕЖИССЕРА В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА В „ОРФЕЕ" ГЛЮКА

(из беседы с ними)

Подготовительная работа всякой сценической постановки, стремящейся к известной законченности, тогда особенно длительна, когда художник придает большое значение не одним только красивым пятнам на сцене и режиссер не одним только мизансценам, свободно выводящим фигуры из одного положения в другое, а когда тот и другой вместе озабочены подчинить все части единому творческому замыслу. Художнику, задумавшему перенести язык звуков Глюка на язык красок, надо было не только сплести облака в звучащую гармонию, но еще заставить фигуры действующих лиц так разместиться, чтобы узор, по какому расположатся красочные пятна, не мог быть разорван случайным переходом или невзвешенным жестом актера.

Вот почему особенно большою трудностью в постановке было построить так называемые на техническом языке режиссера *планировочные места:* надо было разместить эти места так, чтобы актерам были строго намечены те, а не иные вехи движений, чтобы режиссер и балетмейстер, инсценируя картину, были в строгом подчинении единой воле, воле художника. Вот почему режиссер, уже в стадии подготовительной работы, еще до репетиций с актерами, во всех деталях договаривается с художником, вот почему на сцене нет ни одного такого планировочного места, которое не было зачем-то необходимым. И никто из ближайших сотрудников художников (в том случае, когда кто-нибудь окажется не до конца осведомленным в деталях основного замысла художника), никто не может нарушить гармонию общей работы.

Всякие группировки на сцене хорошо удаются лишь в зависимости от удачно построенных планировочных мест. Вот почему так трудна эта совместная работа художника и режиссера: выработать общий план постановки, установить для каждой картины определенную идею и вковать трюк каждой картины в цепь единого замысла художника.

Во 2-й картине художником и режиссером проложен по сцене путь Орфея в Ад с большой высоты вниз, а по бокам этого пути, впереди его, даны два больших скалистых выступа. При таком размещении планировочных мест фигура Орфея не сливается с массою фурий, а доминирует над ними. Два больших ска-

листых выступа по обеим сторонам сцены обязывают компоновать хор и балет не иначе, как в форме двух тянущихся из боковых кулис вверх групп. При этом картина преддверия Ада не раздроблялась на ряд эпизодов. В картине два борющихся движения: движение наступающего Орфея с одной стороны, и с другой — движение фурий, сначала грозно встречающих Орфея, а затем смиряющихся. И как планировочными местами предопределено размещение групп, так и самой партитурой подсказаны то тянущиеся к Орфею руки, то опускающиеся.

Группировка хора 1-й картины указана в эскизе художником: настолько ответственна в этой картине задача слить в гармоническое целое музыку Глюка, симфонию красок скорбящего вместе с Орфеем неба и фигуры пришедших совершить религиозные обряды. Точно так же строго предопределена вся композиция групп в последней картине, где планировочные места разработаны еще детальнее, чем в первой и второй картинах. Бо̀льшую самостоятельность дает картина Элизиума балетмейстеру и первая картина 3-го действия (когда Орфей ведет Эвридику из Элизиума на землю) — режиссеру. В этих двух картинах и режиссер, и балетмейстер, каждый отдельно, подчинены лишь основному заданию художника, им дано творить свободно.

Благодаря тому, что Э. Ф. Направник принимает самое близкое участие во всех затеях, касающихся «Орфея», Головину и Мейерхольду удалось с его разрешения удалить хор за кулисы (у автора из трех случаев он поет только раз за сценой). Это дает возможность устранить обычную в операх дисгармонию в движениях двух пока еще не сливающихся частей сцены: хора и балета. Если бы хор был оставлен на сцене, сразу бросалось бы в глаза, что одна часть поет, другая танцует, а между тем в Элизиуме однородная группа (Les ombres heureuses) требует от актеров в пластике одной манеры.

Новшеством постановки надо отметить деление сцены на два плана: на передний, окруженный не писанными декорациями, а вышитыми, и на арьерсцену, где все во власти живописи.

Все в движениях своих подчинены стилю антики, как ее понимали художники XVIII века. По этому камертону, определенному художником, строятся и все движения актеров, и все группировки хора и балета.

[13] «Китежем Головин сокращенно называет оперу Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (в Мариинском театре впервые поставлена 7 февраля 1907 г.). Музыкальный антракт (симфоническая картина) носит название не «Керженецкая сечь», а «Сеча при Керженце».

[14] *Доктор Дапертутто* — псевдоним В. Э. Мейерхольда, принятый им по предложению М. А. Кузмина. Состоя на службе в императорских театрах, Мейерхольд не имел права печатать свою фамилию на афишах спектаклей, поставленных им не в казенных театрах. Псевдоним этот (имя демонического персонажа рассказа Э.-Т.-А. Гофмана «Похождения в новогоднюю ночь» из «Фантастических рассказов в манере Калло», часть 2-я) Мейерхольд принял около 1910 г., когда поставил ряд спектаклей в «Доме интермедий» и театре «Лукоморье», а потом сохранил в качестве литературного псевдонима.

[15] Декорации к пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», написанные Д. С. Стеллецким для постановки в Александринском театре в 1910 г., были использованы только в 1924 г. при постановке той же пьесы.

[16] «Аполлон», 1911, № 4, стр. 9.

[17] Как рассказывал М. П. Зандин, после отъезда Шаляпина в костюме Бориса Годунова позировал Головину Б. А. Альмединген.

[18] *Граф Д. И. Толстой* — товарищ управляющего Русским музеем в предреволюционные годы.

[19] Портрет Шаляпина в роли Фарлафа до сих пор ошибочно считали эскизом грима. Слова Головина о том, что это портрет, позволяют включить его в серию головинских портретов Шаляпина в ролях.

[20] В действительности отрицательные высказывания И. Е. Репина по поводу написанного Головиным портрета относятся к портрету Шаляпина в роли Олоферна, а не в роли Фарлафа (см. письмо И. Е. Репина И. С. Остроухову от 19 января 1909 г. в кн. И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952, стр. 188).

[21] *Музей академических театров* — ныне Ленинградский государственный театральный музей. Портрет актера Александринского театра В. П. Далматова в настоящее время находится в артистическом фойе Государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина.

Глава двенадцатая

[1] *П. П. Сувчинский* — в 1914—1915 гг. издатель журнала «Музыкальный современник», личный друг Головина, написавшего в те же годы портреты Сувчинского и его матери.

[2] *А. И. Зилоти* — пианист, дирижер, музыкальный деятель. В 1917 г. стоял во главе Мариинского театра.

[3] До последнего времени портрет А. Н. Скрябина находился в собрании дирижера Московского Большого театра профессора Н. С. Голованова.

Глава тринадцатая

[1] *В. В. Теляковский* — театральный художник, заслуженный деятель искусств Казахской ССР (см. его воспоминания об А. Я. Головине, стр. 292—303).

[2] В собрании И. А. Морозова было всего две картины Вюйяра, но назвать их «панно» никак было нельзя, так как размер большей из них равнялся всего 52 × 79 см. Около того времени, о котором идет речь, Вюйяр написал несколько панно для парижского Театра комической оперы. В собрании И. А. Морозова также было восемь панно Мориса Дени на сюжеты «История Психеи» (1908—1909) и одно тройное панно «Средиземное море» (1911) Пьера Боннара. Вернее всего именно о последнем идет речь. Правда, ни одному из этих трех художников в 1912 г. не было 70 лет: Боннар и Вюйяр родились в 1867 г., а Морис Дени в 1870.

[3] *Эванс, сэр Артур* — английский археолог, открыл в 1900—1905 гг. ряд памятников крито-микенской архаической культуры на острове Крит и описал их.

[4] *Б. Л. Богаевский* — советский историк и археолог, действительный член Института истории материальной культуры Академии наук СССР, профессор Института им. И. Е. Репина.

[5] «Аполлон», 1915, № 2.

[6] Постановку «Маскарада» предполагалось приурочить к столетию со дня рождения Лермонтова, 2 октября 1914 г., но вследствие начавшейся 1 августа русско-германской войны официальные поминки поэта были отменены и премьера отложена. Лермонтовский спектакль в том же сезоне 1914/15 г. дал на сцене Мариинского театра Литературный фонд: поставлена была по совету Мейерхольда драма Лермонтова «Два брата», никогда ранее не игранная на сцене.

[7] После Октябрьской революции Александринский театр, переименованный в Государственный академический театр драмы, сокращенно называли «Акдрама», а иногда «Гатедр».

[8] Дополнением к сказанному Головиным в его воспоминаниях о постановке «Маскарада» служит нижеследующая статья Головина, опубликованная в 1926 г.

КАК Я СТАВИЛ „МАСКАРАД"

Идея постановки «Маскарада» Лермонтова принадлежала мне и Вс. Эм. Мейерхольду. С этим предложением мы оба обратились к тогдашнему директору императорских театров Теляковскому. Он наше предложение принял, и работы над постановкой «Маскарада» начались с 1912 г. Поставлен же «Маскарад» был в феврале 1917 г., так что постановка потребовала пять лет напряженной работы. Чрезвычайно много времени было потрачено мною на монтировку, а Всеволод Эмильевич в это время проделывал колоссальнейшую работу со статистами. Чтобы дать настоящее маскарадное оформление, вернее, создать маскарадный стиль спектакля, я в течение нескольких лет собирал документы,— как это ни странно, не в России, а в Лондоне, Париже, Дрездене, Лейпциге и других городах заграницы.

В основу спектакля из собранного мною ничего не было взято целиком, но полученный материал послужил как бы канвой, на которой вышивались узоры этого своеобразного спектакля. За все эти пять лет ни мной, ни Мейерхольдом работа не прерывалась ни на один день. Но пять лет — столь большой срок, что в конце концов при разговорах о постановке «Маскарада» в театральных кругах собеседники скептически улыбались, считая ее неосуществимой. Директор театров Теляковский даже был вызван в тогдашний «кабинет его величества» для объяснений по поводу причин этой медлительности. После объяснений он немедленно посетил бутафорские мастерские и осмотрел производящиеся работы: результатами остался очень доволен, но предложил мне и Мейерхольду торопиться.

Надо сказать, что работа в бутафорских мастерских производилась под руководством главного бутафора Евсеева, блестяще исполнившего все работы по моим рисункам, а костюмы для артистов изготовлялись покойной ныне портнихой Иващенко и портным Павловым. Первая, работая для артисток, выполнила все костюмы, я бы прямо сказал, талантливо: тонкая работа и блестящее выполнение были видны не только со сцены, но и вблизи. Для всех костюмов ею были изготовлены особые чехлы для предохранения их от пыли. Так же хорошо справился со своей работой и Павлов.

Генеральная репетиция состоялась в тот день, когда на улицах Петрограда уже раздавались первые выстрелы Февральской революции. Я и Мейерхольд перебегали Невский под выстрелами. Генеральная репетиция едва не была сорвана генералом Данильченко, потребовавшим по телефону немедленного возвращения в казармы всех молодых артистов труппы Александринского театра. С большим трудом удалось мне, при посредстве начальника Николаевского кавалерийского училища, присутствовавшего с юнкерами на генеральной репетиции, уговорить власти по телефону разрешить призванным артистам остаться в театре.

Нарастающее революционное движение в городе сулило неудачу первого спектакля «Маскарада», назначенного в бенефис Ю. М. Юрьева по случаю двадцатипятилетия его артистической деятельности. Но, как ни странно, в день первого спектакля театр был набит, что называется, до отказа, и спектакль прошел блестяще, вызвав к себе повышенный интерес в прессе и публике.

После Февральской революции «Маскарад» прошел двенадцать раз подряд, а потом спектакли шли с большими перерывами вплоть до 1923 г., когда он вновь появился и плотно обосновался на сцене б. Александринского театра. О проделанной громадной работе у меня и у В. Э. Мейерхольда имеются подробнейшие записи, которые мы хотели издать, но как-то до сего времени не удосужились заняться этим.

Апрель 1926.

(Журнал «Красная панорама», 1926, № 17 (111), апрель, стр. 12—13).

Глава четырнадцатая

[1] Обложка журнала «Красная панорама», 1926, № 41 (135).

[2] *«Большой Каприз»* — арка, соединяющая в б. Царском Селе (ныне город Пушкин) Екатерининский и Александровский парки. Китайская беседка на «Большом Капризе» была построена по проекту архитектора Кваренги около 1780 г.

[3] *Альманах «Записки мечтателей»* — выходил в Петрограде в 1919—1922 гг. Всего вышло шесть номеров.

[4] В первые годы после революции, когда книгоиздательское дело еще не было полностью централизовано и наряду с Государственным издательством существовали частные, в Петрограде существовало издательство «Петрополис», где публиковались книги стихов, а также произведения классиков зарубежной литературы в новых переводах М. Лозинского, М. Кузмина, Вяч. Иванова и др.

[5] *В. Н. Соловьев* — режиссер, педагог, драматург, историк театра и критик. Профессор Ленинградского театрального института и Ленинградской консерватории.

[6] *И. Л. Рубинштейн* — актриса, танцовщица, частная ученица Мейерхольда и Фокина в Петербурге. Исполнительница центральных ролей в некоторых балетах дягилевских «Русских сезонов» в Париже. Окончательно переехав в Париж около 1910 г., она в качестве актрисы-антрепренера ежегодно собирала труппу для своего очередного спектакля. В июне 1926 г. был поставлен «Орфей» на музыку французского композитора Роже-Дюкаса. Костюмы были исполнены по эскизам Бакста, выполненным ранее (Бакст скончался в 1924 г.), а декорации заказаны Головину, который после премьеры получил телеграмму: «Счастлива сообщить вам о триумфальном успехе ваших декораций к «Орфею». Примите мое восхищение и благодарность. Ида Рубинштейн» (ЦГАЛИ, ф. 739, оп. 1, ед. хр. 54. Оригинал на французском языке). Впрочем, это не помешало Рубинштейн задержать денежные расчеты с Головиным, результатом чего было направленное ей адвокатом А. Гальперном 1 мая 1928 г. письмо об уплате Головину 1500 рублей. В письме сказано, что Головин «к несчастью, тяжело болен и даже не в состоянии работать над новыми заказами московского театра. Его материальное положение весьма трудное, у него не хватает денег на оплату врачей. Он поручил мне написать Вам от его имени и просить Вас ускорить присылку 1500 р., которые вы остались должны ему» (ЦГАЛИ, ф. 739, ед. хр. 67. Оригинал на французском языке).

[7] В Одессу Головин ездил летом 1925 г. дважды. Он предполагал дать эскизы декораций к нескольким спектаклям, но в связи с работой для Московского Художественного театра и болезнью не выполнил их. Сделано было им два эскиза занавесов, несколько эскизов декораций и костюмов к опере «Евгений Онегин», а также эскизы некоторых костюмов к операм «Сказка о царе Салтане» и «Травиата».

[8] Над первоначальными рисунками к постановке «Женитьбы Фигаро» в МХТ Головин начал работать уже в октябре 1925 г. См. его письмо к Станиславскому от 9 октября 1925 г. (стр. 203).

[9] См. письмо Головина Станиславскому от 25 мая 1926 г. (стр. 204).

[10] *И. Я. Гремиславский* — театральный художник, заведующий постановочной частью МХТ, заслуженный деятель искусств. В связи с работами Головина для МХТ несколько раз приезжал в Детское Село. См. письма Головина Гремиславскому (стр. 211—233), а также воспоминания Гремиславского (стр. 315—320).

[11] Поэт М. А. Волошин после встреч с Головиным в 1909—1910 гг., несколько лет прожил в Париже, потом безвыездно жил в Крыму, в Коктебеле близ Феодосии.

[12] *Э. Ф. Голлербах* — искусствовед и художественный критик, поэт. Автор первой, вышедшей отдельным изданием, монографии о жизни и творчестве Головина, подготовленной уже в 1922 г., но опубликованной лишь в 1928 г. Помогал Головину при составлении его книги «Встречи и впечатления» и редактировал ее первое издание в 1940 г. Автор ряда статей о творчестве Головина.

Глава пятнадцатая

[1] *Л. И. Жевержеев* — коллекционер, составил в Петрограде ценное собрание материалов по истории русского театра, аналогичное бахрушинскому в Москве. Собирал преимущественно эскизы декораций и костюмов работы современных художников. После Октябрьской революции передал свое собрание государству, и оно влилось в организованный в 1919 г. Ленинградский государственный театральный музей, в котором Л. И. Жевержеев оставался хранителем и заместителем директора до своей кончины в годы блокады Ленинграда.

[2] *А. А. Бартошевич* — искусствовед, художественный критик, специально занимался вопросами театрально-декорационного искусства.

[3] Изданный Академией художеств сборник статей «Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917—1927», был выпущен к выставке в ознаменование десятилетия Октябрьской революции. Головин был членом редакционной комиссии этого сборника, а также членом президиума комитета выставки.

[4] Первые пьесы, вошедшие позднее в золотой фонд советской драматургии, были написаны и поставлены во второй половине 1920-х годов, а в отношении произведений классической драматургии господствовала точка зрения, будто они нуждаются в «приспособлении», переделках, «монтаже и перестановке» отдельных сцен и т. п. Кроме отсутствия новых, хорошо оборудованных театральных зданий, в первые послеоктябрьские годы ощущалась также острая нехватка в декорационном холсте, красках и иных материалах.

[5] Головин состоял председателем этого объединения.

[6] *Общество социологии и теории искусств* — объединение историков искусства и художественных критиков существовало в конце 1920-х годов в Ленинграде. Секция зрелищ, в которой деятельное участие принимали А. А. Бартошевич и Э. Ф. Голлербах, выпустила несколько монографий, посвященных творчеству театральных художников — А. Я. Головина, М. П. Бобышова, В. И. Бейера и Б. М. Кустодиева.

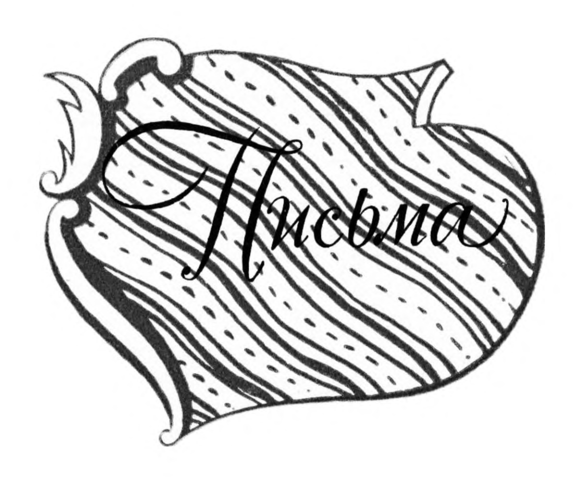
[7] *Институт истории искусств,* организованный еще в 1912 г. на частные средства, после Октябрьской революции был реорганизован и включал отделения изобразительного искусства, театра, литературы и музыки. В конце 1930-х годов деятельность его была сужена и он был превращен в Научно-исследовательский институт музыки, а после Великой Отечественной войны на его базе организован действующий ныне в Ленинграде Научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии.

[8] *«Ода Набунага»* — пьеса японского драматурга Окамото, в Государственном академическом театре драмы в Ленинграде была поставлена режиссером С. Э. Радловым, премьера 9 января 1927 г.

[9] Понятие «левизны» восходит к практике буржуазных парламентов, где депутаты оппозиционных правительству партий обычно занимали левую часть мест в зале заседаний, а сторонники правительства, реакционеры — правую. По аналогии также и в изобразительном искусстве и в литературе «левыми» стали называть тех, кто боролся против официально поддерживаемого искусства. Намек на такое понимание «левого» и «правого» в политике имеется в знаменитом «Левом марше» Маяковского. Говоря об «искренней левизне», Головин имеет в виду, что в послереволюционные годы те, кто считались до революции «левыми»,

захватили в области искусства ключевые позиции, и многие выдавали себя за «левых», делая это ради выгоды. А наряду с этим существовала, по мнению Головина, и «искренняя левизна», которую он усматривал в творчестве художника А. В. Рыкова.

[10] Последние страницы книги воспоминаний А. Я. Головина, начиная со слов: «Права и значение декорационной живописи. . .» (стр. 143, 1-й абзац сверху) впервые были с небольшим дополнением напечатаны в виде отдельной статьи, озаглавленной «Роль художника в театре», в сборнике «Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917—1927» (Л., 1927, стр. 13—15).


Письма

В настоящем издании печатаются почти все обнаруженные в архивах и частных собраниях письма А. Я. Головина, кроме незначительных записок, имеющих чисто бытовой характер. Все письма публикуются впервые.

Письма печатаются по новой орфографии, но с сохранением своеобразия языка Головина. Знаки препинания в подлинниках почти отсутствуют, и для удобства чтения их пришлось поставить.

Датировка писем для единообразия перенесена в правый верхний угол каждого письма. Даты, отсутствующие в оригиналах и установленные на основе различных данных, заключены в квадратные скобки.

Письма сгруппированы по адресатам, в последовательности, определяемой датой самого раннего из известных писем данному адресату.

Принятые сокращения:

ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

ЛГТБ — Ленинградская государственная театральная библиотека им. А. В. Луначарского.

ЛГТМ — Ленинградский государственный театральный музей.

Малегот — Малый академический ленинградский государственный оперный театр.

МБТ — Московский Большой театр.

МХАТ — Московский Художественный академический театр им. А. М. Горького.

МХТ — Московский Художественный театр.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.

ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив в Ленинграде.

В. Д. ПОЛЕНОВУ [1]

1

20 апреля 1892

Многоуважаемый Василий Дмитриевич.

Мне очень и очень совестно, что я до сих пор не представил Вам моих работ. [2] Пожалуйста, простите меня, что приходится так затягивать окончание. Я теперь совсем поправился и в четверг или в пятницу буду у Вас с одной из вещей и другую я сделаю гораздо скорее. Мой искренний привет всем Вашим. Еще раз извините, желаю всего лучшего. Искренне преданный

А. Головин

[1] О Головине, одном из любимых своих учеников, Поленов неоднократно упоминал в своих письмах (см.: Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М., 1950). Уже по окончании Училища живописи, ваяния и зодчества Головин постоянно бывал в «рисовальных классах», которые систематически устраивались на дому у Поленова в начале 90-х годов. С Поленовым Головин постоянно советовался относительно тех своих работ, которые предполагал послать на выставки, и вообще продолжал показывать ему все, сделанное в первые годы своей самостоятельной творческой работы.

Письма В. Д. Поленову хранятся в архиве ГТГ, ед. хр. 54. 1772-4.

[2] Речь идет о рисунках к книге рассказов для детей «Лето в Царском Селе», написанной М. А. Поленовой, матерью В. Д. и Е. Д. Поленовых, и напечатанной в 1892 г. с иллюстрациями сына и дочери автора, а также А. Я. Головина, которому принадлежали три иллюстрации.

2

13 декабря 1910, Мариинский театр

Многоуважаемый Василий Дмитриевич.

Я очень, очень рад был получить от Вас весточку и сердечное Вам спасибо за память. Я, к сожалению, свободен только летом и не могу

выбраться в Москву, чтобы повидаться с Вами. Накопилось много, о чем бы хотелось с Вами поговорить, — писать трудно и все только собираюсь. Очень Вам благодарен за рекомендацию и с большим удовольствием принялся бы за эту работу,[1] если бы не трудно сговориться с Цветаевым.[2] Мне говорили, что это очень трудный человек, — может быть, я ошибаюсь. Не будете ли Вы любезны довершить Ваше благодеяние [и] узнать, когда именно приедет Цветаев в Петербург, потому что числа 20-го этого месяца я думаю уехать на две недели в Берлин, и если Вам не трудно, дорогой Василий Дмитриевич, напишите мне относительно цены: я совершенно не знаю, какую цену назначить. Простите, что я Вас с этим беспокою, но денежная сторона для меня всегда трудна.

Мой нижайший поклон Наталье Васильевне[3] и всем Вашим. Воображаю, Маша какая стала большая! Еще раз спасибо Вам большое за память и милое отношение ко мне. Искренне преданный

А. Головин

[1] Речь идет о заказе на декоративные панно для Московского музея изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Инициатором заказа этих панно, изображающих различные исторические места и памятники древности, был Поленов, и он же рекомендовал привлечь к выполнению этих картин В. А. Серова, И. Э. Грабаря, В. Э. Борисова-Мусатова, К. А. Коровина и А. Я. Головина. Предполагалось, что все эти художники получат командировки в Рим и Грецию.

Головин исполнил панно «Кладбище на Аппиевой дороге в Риме».

Когда этот заказ еще только намечался, Поленов писал 31 августа 1908 г. В. М. Васнецову: «Если моим художественным детям — Коровину и Головину — удастся создать что-либо равносильное их таланту, то я получу великую награду за мои труды, большего я ничего не желаю» (Е. В. Сахарова, ук. соч., стр. 332).

[2] *И. В. Цветаев* — председатель комиссии по постройке Музея изящных искусств в Москве.

[3] *Наталья Васильевна* — жена В. Д. Поленова.

М. А. ДУРНОВУ[1]

1

28 марта 1897

Многоуважаемый Модест Александрович.

Очень позавидовал Вам, узнав о Вашем отъезде за границу. Пишу Вам в Берлин, надеюсь, письмо захватит Вас там. В Москве у нас как-то ужасно тоскливо и как-то все из рук валится. Спасибо за портрет,[2] — я еще не успел его показать Е. Д.[3] и Татевосянцу.[4] Интересно, как они найдут. Если Вам не трудно, добудьте в Берлине на фабрике красок «а'Бетреха» описание, как с ними поступать, — пожалуйста, если это не затруднит Вас. Е. Д. просила передать Вам поклон и пожелание успехов.

Как я Вам завидую, если бы Вы знали! Пожелаю Вам хорошего пути, крепко жму руку.

А. Головин

[1] *М. А. Дурнов* — живописец, архитектор, график, поэт, один из основателей выставок «Союз русских художников». Автор проекта убранства Москвы в первую годовщину Октябрьской революции. Профессор Вхутемаса, с 1925 г. работал над проектом «Большой Москвы» и перепланировки ее районов.

Письма М. А. Дурнову хранятся в ЦГАЛИ, ф. 965, оп. 1, ед. хр. 29.

[2] Можно думать, что Дурнов, который был и портретистом, написал в 1897 г. портрет Головина (до сих пор не обнаружен).

[3] *Е. Д. Поленова* — сестра В. Д. Поленова.

[4] *Е. М. Татевосянц* — живописец, ученик В. Д. Поленова.

2

7 сентября 1898,
Сретенка, Гранд-отель, № 64

Многоуважаемый Модест Александрович.

Как я рад был получить известие от Вас, — так хотелось бы Вас видеть. Я недавно заходил в гостиницу «Париж», справлялся о Вас. Елена Дмитриевна очень серьезно захворала. Еще при Вас она очень плохо ходила, а теперь совсем слегла и почти потеряла память, но находится в полном сознании. Очень все это тяжело. Очень буду рад познакомиться с Бальмонтом. Я никогда его не встречал, и мне хотелось его видеть. Большое Вам спасибо, что написали, а то совсем пропал человек. Слышали ли Вы что-нибудь про Дягилева? Он ужасно хочет с Вами познакомиться. Я ему много говорил про Вас. Он издает теперь журнал «Мир искусства». Каждый раз, как вижу Марию Федоровну, [1] говорим про Вас. У нее интересные идеи.

Надеюсь до скорого свидания.

Искренне Ваш *А. Головин*

[1] *Мария Федоровна* — М. Ф. Якунчикова — жена брата Н. В. Поленовой.

И. С. ОСТРОУХОВУ [1]

1

29 мая 1898

Многоуважаемый Илья Семенович.

Если Вам возможно во вторник в 2 часа заехать посмотреть несколько вещей, которые я сделал в Испании.

Адрес: Большая Спасская, Глухаревский пер., дом Финляндского, кв. Е. Д. Поленовой.

До свидания, буду Вас ждать.

А. Головин

[1] Письма И. С. Остроухову хранятся в архиве ГТГ, №№ 102516, 102517 и 102518.

2

31 мая 1898

Многоуважаемый Илья Семенович.

Буду очень рад Вас видеть в среду. Я в этот день свободен и, если пожелаете, покажу Вам несколько набросков, сделанных в Испании. Искренне преданный

А. Головин

3

24 ноября 1899,
Сретенка, Гранд-отель, № 64

Многоуважаемый Илья Семенович.

Извините, что я Вас беспокою этим письмом, — мне бы очень хотелось досмотреть Вашу коллекцию рисунков. Если у Вас найдется совершенно свободная минута, не разрешите Вы мне приехать к Вам с Дурновым — Вы, кажется, с ним встречались. Ему ужасно хочется посмотреть Ваше собрание. Если Вас это не стеснит и Вы найдете это удобным, — то не назначите ли день и час, когда мы меньше всего Вам помешаем. Буду Вам очень благодарен. Искренне преданный

А. Головин

М. А. ВРУБЕЛЮ [1]

[август-сентябрь 1904]

Многоуважаемый Михаил Александрович.

Я очень извиняюсь и виноват перед Вами, что обещал Вам, но потом [выяснилось, что] портниха не может сделать в такой короткий срок, и вчера по телефону вызвали из Москвы костюм Маргариты, который был сделан для Эрмитажных спектаклей,— его немного перешьют. Я очень извиняюсь перед Вами.

Искренне Вам преданный

А. Головин

[1] Письмо М. А. Врубелю хранится в архиве ГРМ, ф. 34, ед. хр. 22.

Датировано на том основании, что жена Врубеля, певица Н. И. Забела, впервые исполняла партию Маргариты в опере Гуно «Фауст» в Мариинском театре 8 сентября 1904 г.

М. В. ДОБУЖИНСКОМУ [1]

26 декабря 1904

Милостивый государь Мстислав Валерианович.

Ввиду имеющегося в дирекции [2] журнала «Ежегодник» [3] [правила], все новые постановки печатаются там, и до появления этого издания все воспроизведения этих постановок воспрещены дирекцией. [4]

[1] Письмо хранится в архиве ГРМ, ф. 115, ед. хр. 115.

[2] *Дирекции* — ошибочно вместо редакции.

[3] «Ежегодник императорских театров», 1890—1915.

[4] Дирекция императорских театров. По-видимому, Добужинский просил у Головина разрешения воспроизвести его эскизы в журнале «Мир искусства». На конверте указан адрес редакции журнала «Мир искусства».

А. Н. БЕНУА [1]

19. IX. 1907 [2]

Дорогой Александр Николаевич.

Страшно хотел бы сегодня прийти к Вам, но у меня Ф. Шаляпин позирует в 8 часов вечера и до бесконечности, а так как он уезжает в воскресенье, то отложить сеанс невозможно. [3] Нельзя ли воспользоваться Вашим любезным приглашением в другой раз? Я давно собираюсь поговорить с Вами. Жду Вас непременно в пятницу 21-го к 8 часам вечера. И если Вашей супруге не будет очень высоко, то буду счастлив видеть ее вместе с Вами. [4]

Ваш *А. Головин*

[1] Письмо хранится в архиве ГРМ, ф. 137, ед. хр. 879.

[2] Дата проставлена карандашом рукой А. Н. Бенуа, — дата получения.

[3] Письмо позволяет точно установить время написания Головиным портрета Шаляпина в роли Фарлафа. Полученное 19 сентября, это письмо было написано, очевидно, накануне, 18 сентября 1907 г., а в этот день Шаляпин пел партию Фарлафа в опере «Руслан и Людмила». Очень мало занятый на всем протяжении этой оперы, Шаляпин мог во время спектакля подниматься в мастерскую Головина и позировать ему в несколько приемов, а по окончании спектакля — «до бесконечности». Все остальные портреты Шаляпина были написаны Головиным в другие годы.

[4] Внешне корректные отношения между Головиным и Бенуа в действительности маскировали глубокую обиду Головина на Бенуа за его постоянные нападки в печати на театральные работы Головина, начиная с первой, осуществленной Головиным в Петербурге, — декораций к балету «Волшебное зеркало» (рецензия в журнале «Мир искусства», 1904, № 1, стр. 1—4).

П. Е. ЩЕРБОВУ[1]

1

[1911—1912][2]

Дорогой Павел Егорович.

Как я соскучился по Вас и не передать. Вы подумайте, сколько времени мы не виделись. Я все хворал, и очень сильно, и ставил оперу, и страдал от всяких интриг и дела.

Как я буду рад Вас увидеть и Куприна. Сколько времени не удается познакомиться с ним.

Самое лучшее, если бы Вы приехали в 8 часов, в 9, и т. д. каждый вечер в Мариинский театр... Буду Вас ждать с нетерпением. Приезжайте непременно. Сколько мне надо поговорить с Вами.

Поклон супруге и поцелуйте Вадима и Жоржика.

Ваш *А. Головин*

[1] Письма к известному карикатуристу П. Е. Щербову хранятся в ЦГАЛИ, ф. 925, оп. 1, ед. хр. 30.

[2] Письмо без даты. Упоминание о том, что Головин «хворал... ставил оперу и страдал от всяких интриг и дела» позволяет ориентировочно датировать письмо 1911—1912 гг.

2

27 октября 1916

Дорогой Павел Егорович.

Очень был рад получить весточку от Вас, позабыли меня совсем.

Я с удовольствием стал бы писать портрет. Я за последнее время брал во весь рост 1 и 2 тысячи. Если бы это подошло я бы с большим удовольствием принялся. Целую крепко за память. Я бываю в мастерской вторник, четверг и субботу в 12 дня. Если будет возможность, придите, поговорим. Это будет уж совсем хорошо.

П. И. НЕРАДОВСКОМУ[1]

1

3 декабря 1909

Многоуважаемый Петр Иванович.

Извиняюсь, что Вас беспокою, не будете ли любезны написать мне два слова о портрете и передать посланному, какой же конец всему этому предприятию и что мне делать: взять ли его обратно или еще подождать?[2] Буду Вам очень благодарен. Зайдите вечером посидеть, после 8, — будем очень рады Вас видеть.

Искренне Вас уважающий *А. Головин*

[1] *П. И. Нерадовский* — художник и историк искусства, заведующий художественным отделом Русского музея в Петербурге.

Письма хранятся в архиве ГТГ, №№ 31317 и 31318.

[2] Речь идет о приобретаемом Русским музеем портрете гр. Канкрина, служащего конторы императорских театров. Вопрос этот был решен не сразу, и переговоры затянулись.

2

28 декабря 1909

Многоуважаемый Петр Иванович.

Извините, что я беспокою Вас. Мне все говорят, что портрет графа Канкрина висит у потолка. Неужели же он так плох, что ниже нельзя было повесить? Тогда зачем его покупали, не понимаю.

Вы знаете, что я вообще мало интересуюсь, как повешены мои вещи, но на этот раз все мои знакомые возмущены. Нельзя ли перевесить пониже, тем более что он и писан чуть не на полу, а то укажите мне путь, как надо хлопотать, чтобы он висел поприличнее. Еще раз извиняюсь. Искренне Вас уважающий

А. Головин

М. А. КУЗМИНУ [1]

1

8 апреля 1910

Дорогой Михаил Алексеевич.

Очень извиняюсь, сегодня случилась одна большая неприятность, которая меня выбила из колеи, и я не могу рисовать. Дорогой мой, придите в субботу в 11 часов, мы как следует поработаем.[2]

Ваш *А. Головин*

[1] Письма М. А. Кузмину хранятся в рукописном отделе ГПБ, собрание П. Л. Вакселя, ед. хр. 1234.

[2] Текст позволяет уточнить начало работы над портретом М. А. Кузмина и датировать его весной 1910 г.

2

28 августа 1911,
Мариинский театр

Дорогой Михаил Алексеевич.

Как мне хочется Вас видеть, но я боюсь помешать Вам, — Вы теперь очень заняты. Я все время думаю о нашей будущей совместной работе, о Венеции.[1] Приехал директор, и я сейчас же сказал ему о Вашем желании получить аванс. Теперь по новым правилам, оказывается, в этом отказывают, и он сказал, что теперь с весны это стало невозможно: контроль[2]

против авансов вообще, и я тоже сижу при совершенном безденежье. Не гневайтесь за это, но я ничего не могу поделать с этим. Если будет свободная минута, забегите наверх, я там буду каждый вечер. Мне так хочется Вас видеть, или, если возможно, приехать к Вам.

Желаю Вам полнейшего успеха в новой Вашей вещи. Крепко Вас целую.

Ваш *А. Головин*

[1] О какой совместной работе Головина и Кузмина идет речь, установить не удалось. Возможно, предполагалась постановка пьесы Кузмина «Венецианские безумцы», которую он писал около этого времени.

[2] Головин имеет в виду государственный контроль.

А. К. ЛЯДОВУ[1]

6 октября 1910

Многоуважаемый Анатолий Константинович.

В этот понедельник наше собрание не состоялось ввиду того, что Мейерхольд не мог увидать Ремизова. В следующий понедельник 11 октября очень прошу Вас пожаловать ко мне в 5 часов кушать. Я так счастлив, что могу работать для такого исключительного дела.[2] Я Вам еще раз позвоню в воскресенье.

Искренне Вас уважающий *А. Головин*

[1] *А. К. Лядов* — композитор, профессор Петербургской консерватории.
Письмо хранится в рукописном отделе ГПБ, архив А. К. Лядова, ед. хр. 52.

[2] Речь идет о коллективной работе над созданием балета («русалии») «Лейла и Алалей», в которой участвовали писатель Ремизов, Мейерхольд, Фокин и Головин. Публикуемое письмо Головина Лядову, равно как и его письмо Мейерхольду от 4 октября 1910 г., позволяет датировать начало этой работы более ранним временем, чем было принято: так, Н. Д. Волков указывает, что встречи были в мае 1911 г. (Н. Д. Волков. Мейерхольд, т. II. Л., 1929, стр. 181), а встречи в связи с этой работой («я так счастлив, что могу работать для такого исключительного дела») начались, по-видимому, еще осенью 1910 г. О том же см. в письме Головина Мейерхольду от 4 октября 1910 г.

В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ[1]

1

4 октября 1910

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Вы не забыли, что Вы собираетесь у меня сегодня в 5 часов к обеду? Помнит ли Ремизов? Позвоните ему, если не трудно, а также к Лядову, — я думаю, что он помнит.[2] Я целые дни и половину ночей провожу за «Дон-Жуаном». Поклон Ольге Михайловне.[3]

Ваш *А. Головин*

[1] Переписка Головина с Мейерхольдом охватывает период в двадцать лет, но постоянно встречаясь или ежедневно разговаривая друг с другом по телефону, в длинных письмах оба корреспондента не нуждались. Несколько подробнее Головин писал Мейерхольду во время отъездов последнего, а также после его переезда в Москву в 1920 г. Но даже эти короткие записки представляют большой интерес, так как позволяют выяснить и уточнить ряд фактов из многолетней совместной творческой деятельности обоих мастеров русского театра.

Письма хранятся в ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 1249.

[2] См. прим. 2 к письму Головина Лядову (стр. 178).

[3] *О. М. Мейерхольд* (урожденная Мундт) — первая жена Мейерхольда.

2

[конец 1910] [1]

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Страшно был бы рад пообедать с Вами и Кузминым, но сегодня неудобно. Этот для меня тяжелый вопрос еще не разрешен и меня это сильно расстраивает. Я все время делаю бутафорию для «Бориса» и сегодня начинаю костюмы для «Дон-Жуана». Владимир Аркадьевич приезжает на будущей неделе.

Ваш *А. Головин*

Сегодня звоню к Лядову.

[1] Датируется на основании слов Головина о постановках «Бориса Годунова» и «Дон-Жуана» (премьеры в декабре 1910 и январе 1911 г.).

3

[1911] [1]

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Я думал Вам будет интересно увидеть все и занавес парадный, а он не готов. Поэтому извиняюсь и прошу Вас прийти, — я накануне извещу Вас, когда.

Ваш *А. Головин*

[1] Датируется по упоминанию о парадном занавесе — очевидно, речь идет о занавесе к «Орфею».

4

29 апреля 1912

Милый Всеволод Эмильевич.

Я не могу выходить сегодня, и билет на Петрова-Водкина пропадает.[1] Может быть, Вы кому-нибудь отдадите. Если будет время, забегите на минуту.

Ваш *А. Головин*

[1] Художник К. С. Петров-Водкин 29 апреля 1912 г. в амфитеатре Тенишевского училища (ныне помещение Ленинградского ТЮЗа) читал лекцию на тему «Живопись будущего».

5

[*лето 1912*][1]

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Было бы лучше немедленно послать телеграмму Тхоржевской:[2] «Деньги высланы». Это недорого. А то я боюсь, — шесть дней, как бы не продали.[3] Поклон Мосолову.[4] Крепко Вас обнимаю.

Ваш *А. Головин*

[1] Датируется по содержанию (см. след. прим.).

[2] *Н. К. Тхоржевская* — актриса Александринского театра. Летом 1912 г. ездила за границу, откуда сообщила о том, что нашла у букинистов редкие книги, которые непременно хотел получить Головин.

[3] Головин беспокоился, как бы деньги, посланные Тхоржевской на покупку книг, не запоздали, и просит известить ее телеграммой, что деньги высланы.

[4] *Б. С. Мосолов* — филолог, литературовед. Принимал участие в редактировании издаваемого Мейерхольдом журнала «Любовь к трем апельсинам».

6

[*лето 1912*][1]

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Спасибо за приглашение. Надо ехать в Волосово.[2] Одна просьба: бога ради, никому не показывайте книги, которые привезет Тхоржевская, — никому из близких, и даже Мише.[3] Надо полную тайну.[4] Это смешно, но это лучше.

Весь Ваш *А. Головин.*

[1] Судя по содержанию, это письмо непосредственно следует за предыдущим.

[2] *Волосово* — поселок близ Ленинграда, где Головин жил на даче. В одном из своих писем Мейерхольд писал о посещении Головина: «Уехал к Головину, который живет в Волосове по Балтийской жел. дор. . . .У него славная дачка..., цветник, парник, строится оранжерея» (Н. Д. Волков. Мейерхольд, т. II. Л., 1929, стр. 183).

[3] *Миша* — М. П. Зандин.

[4] И для Мейерхольда, и для Головина была характерна подозрительность, постоянный страх, как бы их замыслы не предвосхитили, не присвоили их «находки» и «придумки». Отсюда и желание засекретить ту редкую книгу, о которой шла речь.

7

[1912][1]

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Я застрял здесь[2] по случаю тяжелой болезни одного человека и поэтому будьте столь милы и любезны зайдите сегодня в контору [императорских театров] к 2 часам: там К. Д. Чичагов[3] хотел мне передать греческую книгу с объяснениями и еще показать для «Маскарада» три листа костюмов и книгу мебели. Милый и дорогой мой, простите, что я Вас этим беспокою, но я раньше четверга или пятницы не попаду в Петербург.

Я здесь пробую сочинять наши комнаты для «Маскарада». И попросите у К. Д. извинения, что я сам должен отсутствовать, и если бы книгу

мебели они могли мне дать, я по приезде возвращу им пять обещанных книг.[4] Если бы Вы взяли ее к себе, как и греческую книгу, как я Вам буду за это благодарен Вы понимаете сами. Крепко Вас обнимаю и целую.

Ваш *А. Головин*

[1] Датируется по упоминанию о начале работы над декорациями к «Маскараду».

[2] То есть в Волосове.

[3] *К. Д. Чичагов* — археолог, консультант петербургских императорских театров по вопросам археологии и костюма.

[4] По просьбе Головина контора императорских театров брала для него в связи с работой над «Маскарадом» книги в Публичной библиотеке. Головин не вернул книги в срок и обещает отдать их по приезде.

8

7 сентября 1912

Дорогой Севолод.

Не придете ли сегодня наверх, мы будем там с Мишей. Монтировка там, и мы могли бы поговорить о костюмах.[1] Целую.

А. Головин

[1] Ближайшей по времени совместной работой Мейерхольда и Головина была постановка «Заложников жизни» (6 ноября 1912 г.). Вероятно, о декорациях и костюмах к этому спектаклю и идет речь.

9

[*1912*][1]

Дорогой Севолод Эм.

Сегодня вечером Терещенко[2] хотел читать вместе с Вами и со мной «Электру», но мне это неудобно. Будьте добры, телефонируйте ему об этом, — буду Вам очень благодарен. Если можно, пришлите одну или две облатки от головной боли и рецепт — у Александры Ивановны[3] ужасный мигрень. Целую Вас.

Ваш *А. Головин*

[1] Датируется по упоминанию оперы «Электра», текст либретто которой предполагалось читать (поставлена в феврале 1913 г.).

[2] *М. И. Терещенко* — сын киевского миллионера-промышленника. В 1911—1912 гг. числился чиновником особых поручений при дирекции императорских театров. Около того же времени сблизился с группой писателей-символистов и организовал издательство «Сирин», где печатались произведения Блока, Андрея Белого, Брюсова, Сологуба, Ремизова и др. В 1917 г. — министр финансов, потом министр иностранных дел во Временном правительстве.

[3] *Александра Ивановна Люц*, чей портрет в 1909 г. написал Головин.

10

7 апреля 1913

Дорогой Севолод.

Как я был рад получить карточку и письмо, как я сожалею, что я не с Вами, — прямо завидую. Вы не пишете, как Вы доехали, [1] подробно историй! Здесь все то же. «Электра» не пойдет. [2] Была еще считка «Каменного гостя», был Шаляпин и раскассировал. [3] Многим сказал, что они не годятся для этой оперы, — между ними баритон Андреев и... [4], чему я очень рад. Я сам не был, а потом узнал, что будет считка. Тоже хорошо, — мне и не дали знать ничего. Теперь в Париже орудует Крупенский. [5] Я занят с «Маскарадом» как следует, теперь я разобрался во всем собранном: оказывается очень много интересного. На днях меня позвали в кабинет директора и там оказались Котляревский [6] и Лаврентьев, [7] и директор торжественно меня спросил, на какой месяц считать «Маскарад». Я ответил на декабрь и отклонил назначить на 9 или 10 января безотносительно. Время хорошее, правда, и очень это было не по вкусу Котляревскому, — он даже вздохнул.

Целую Вас крепко и желаю, чтобы все было хорошо.

Ваш *А. Головин*

Поклон Ольге Михайловне и, если увидите, Баксту.

[1] Весной 1913 г. Мейерхольд ездил в Париж, где ставил для Иды Рубинштейн пьесу д'Аннунцио «Пизанелла» в оформлении Л. Бакста.

[2] Модернистская музыка Рихарда Штрауса к опере «Электра», поставленной Мейерхольдом и Головиным в Мариинском театре, успеха не имела и после трех или четырех спектаклей была снята с репертуара. В письме Головин пропустил слово «больше»: *«Электра» больше не пойдет.*

[3] *Раскассировал* — разбранил, разнес.

[4] Неразборчиво написанное слово.

[5] *А. Д. Крупенский* — управляющий конторой петербургских императорских театров. В 1913 г. ездил вместо Теляковского в Париж приглашать артистов для французской труппы Михайловского театра. Головин обычно сопровождал Теляковского, — отсюда та интонация недовольства, которая звучит в слове «орудует».

[6] *Н. А. Котляревский* — историк литературы, заведовал репертуаром и труппой Александринского театра в 1909—1917 гг.

[7] *А. Н. Лаврентьев* — актер МХТ в 1904—1910 гг., актер и режиссер Александринского театра в 1910—1917 гг., позднее один из основателей, актер, режиссер и художественный руководитель Большого драматического театра (ныне им. М. Горького) в Ленинграде. Заслуженный артист республики.

11

Царское Село, 15 июня 1916

Дорогой Севолод.

Я очень скучаю без Вас и завидую Вам, тем более, что Нюренберг мне запретил сочинять и велел уехать куда-нибудь, но я, конечно, не могу

сидеть сложа руки, и потому выходит ни то, ни се. Я в очень раздраженном состоянии, в очень тяжелом, уехать я, конечно, не могу, а время идет.

Как завидно, что Вы так хорошо отдыхаете, желаю от души Вам надышаться и набраться сил. Я прочел в газетах, что Шаляпину послали роль Лепорелло из «Каменного гостя», а он принял ее за роль из «Дон-Жуана» Моцарта. Если это правда, то это ужасно, в корне все различается. Только я не думаю, чтобы он стал петь, а то это ужасно. [1]

Я все чувствую себя неважно, все перебои, — это так тяжело. Нюренберг говорит, что перебои у меня от «истерии» сердца, а это произошло от переутомления мозговых центров. Я не могу сидеть без дела и потому все-таки работаю. Сейчас встретил Сомова в парке и должен был поздороваться с ним, и он завтра обещал прийти в театр, — не знаю, почему такая любезность.

Миша работает, декорация «Маскарада» вышла очень забавная. Я хочу, чтобы Миша писал то «Маскарад», то «Каменный гость», — это не даст заработаться над одним. [2]

Все Вам кланяются. От меня передайте поклон Ольге Михайловне. Целую крепко и желаю совсем поправиться.

Ваш *А. Головин*

Пишите чаще, буду Вам очень благодарен.

[1] То, что Шаляпин якобы принял партию Лепорелло из «Каменного гостя» Даргомыжского за одноименную партию из «Дон-Жуана» Моцарта, являлось, разумеется, газетной сплетней. Ведь еще 26 ноября 1906 г. Шаляпин на вечере у Н. А. Римского-Корсакова пел оперу «Каменный гость», исполняя один все партии,— он спел тогда две первые картины и сцену со статуей Командора (см. Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни). А кроме того, Шаляпин пел в концертах моцартовскую арию Лепорелло «Mille é tre» («Тысяча и три»), которая в его исполнении была даже записана на граммофонных пластинках. Таким образом, спутать эти две одноименные партии Шаляпин никак не мог.

[2] Большой интерес представляет это замечание о том, что М. П. Зандину (Мише) Головин поручал писать декорации к «Маскараду» и «Каменному гостю» попеременно, чтобы не «заработаться над одним».

Здесь сказывается творческое отношение Головина к процессу исполнения декораций «в натуре», боязнь штампа и одинаковой живописной манеры, одинакового подхода к разным произведениям.

12

Царское Село, 17 июня 1916

Дорогой Севолод.

Разбирая костюмы, чтобы их рисовать, я наткнулся на какую-то «таинственную особу» в X картине, — что это, женщина или мужчина? Я видался с Мецнером, [1] и он просил дать ему к 1 июля рисунки для

шитья и я сижу теперь, не отрываясь, за ними, хотя Нюренберг мне запретил строжайше заниматься, но это несовместимо. И только подумать, сколько я всего взял на себя!

Напишите мне поскорей на это. Очень рад, что Вы поправляетесь: ох, сил понадобится много! Сколько всегда одних гадостей!

Пришлите еще с себя фотографию, — может быть Вас снимали.

Я рад, что этот раз это будет настоящий отдых.

Вчера был у меня Сомов, для меня это событие. Принес свою книгу о фарфоре и очень много расспрашивал о Вас и о наших работах и обещал ходить наверх [2] осенью и зимой по вечерам слушать оперу и симфонические концерты.

Сегодня будет у меня Смирнов, он поет у Асланова [3] в Павловске.

Поклон Ольге Михайловне. Целую Вас крепко.

Ваш *А. Головин*

P.S. И еще забыл передать поклоны от Сувчинского, Мосолова, Богаевского.

[1] *Л. Д. Мецнер* — помощник управляющего конторой петербургских императорских театров, ведал вопросами монтировки спектаклей.

[2] В мастерскую Головина в Мариинском театре.

[3] *А. П. Асланов* — дирижер симфонических концертов, устраиваемых летом в концертном помещении вокзала в Павловске, близ Ленинграда. Одно время дирижировал в оперном театре Народного дома.

13

[*Июнь 1917*] [1]

Дорогой Всеволод.

Дело обстоит так: Вы помните, что мы имели с Вами «Соловья»,[2] а так как все это было заказано, то должно быть выполнено. Я думал бросить, но Теляковский [3] посоветовал написать и сделать всю постановку.

Явился Зилоти в качестве заведующего труппой Мариинского театра и напомнил, что существует закон 11-го года, что авторы могут назначать сами режиссера, капельмейстера и художника. Но того Зилоти не знал, что эта опера была отдана мне и заключено условие, — он думал, что это просто было на словах. Он был у меня и я ему посоветовал телеграфировать Стравинскому, и получается так, что Стравинский хочет Шуру, [4] как было в Париже. [5]

И вот Зилоти узнает от Батюшкова, [6] что со мною было условие. Тогда он пишет мне одно письмо, потом другое, видится с Шурой, который ему сказал, что вовсе не хочет становиться поперек дороги мне. Я начал упираться, и все писались, писались письма, и он сообщил Стравинскому, и после долгих отказов я все-таки взял «Соловья». Что Вы на это скажете?



Портрет В. Э. Мейерхольда. 1917

Как у Вас, — есть желание это делать или нет? Потому что если нет, тогда я наотрез откажусь. Напишите все подробно, и если согласны, то сочиняйте и сообщайте мне Ваши планы.

Вчера было в газетах, что Вы переходите в театр Суворина на огромный оклад жалованья.[7]

Я пролежал три недели в инфлуэнце, и всегда писал плохо, а сейчас еще хуже. Жду скорейшего ответа и заказного. Все Вам кланяются. Крепко целую.

Ваш *А. Головин*

У Суворина директор Дризен.[8]

[1] Датируется на том основании, что дирижер А. И. Зилоти был музыкальным руководителем б. Мариинского театра в 1917 г.

[2] *«Соловей»* — опера И. Ф. Стравинского.

[3] В. А. Теляковский после Февральской революции продолжал еще около двух месяцев руководить б. императорскими театрами.

[4] *Шура* — А. Н. Бенуа.

[5] Опера «Соловей» была впервые поставлена в Париже в дягилевском «Русском сезоне» весной 1914 г. в декорациях и костюмах по эскизам Бенуа.

[6] В 1917 г. Ф. Д. Батюшков руководил административной стороной всех б. императорских театров в Петрограде.

[7] *Театр Суворина* — организованный в 1898 г. в Петербурге частный драматический театр, официально именовавшийся Театр литературно-художественного общества. После смерти А. С. Суворина, реакционного журналиста, издателя газеты «Новое время», субсидировавшего этот театр и фактически руководившего им, театр стал называться «имени А. С. Суворина», а в просторечии его обычно называли Театр Суворина, или Малый театр (в его здании ныне помещается Большой драматический театр им. М. Горького). Наследники Суворина, пытаясь поднять художественную сторону спектаклей в Малом театре, пригласили Мейерхольда заведовать художественной частью. Он работал в Малом театре с 1 августа 1916 по 1 февраля 1917 г., продолжая оставаться режиссером Александринского театра. Позднее, вопреки слухам и сообщениям прессы, он с театром Суворина ничего общего не имел.

[8] *Н. В. Дризен* — цензор драматических произведений, историк театра, редактор «Ежегодника императорских театров», вместе с режиссером и драматургом Н. Н. Евреиновым — один из инициаторов и руководителей «Старинного театра» в Петербурге в 1907 и 1911 гг.

14

20 июня 1917

Дорогой Всеволод.

Я очень рад Вашему письму, рад сочетанию Мейерхольд — Татлин:[1] вероятно оригинально вышло, хотелось бы посмотреть.

Сейчас сижу и жду ответа от Головина[2] через Зилоти. Как ни верти, смета выходит очень солидная, да иначе и быть не могло, если они согласятся на мои предложения. Хорошо бы придумать красиво, лепо и не очень дорого, — это было бы очень хорошо.

В Александринском театре всецело царит Добужинский, и Карпов[3] с ним не разлучается, они ставят вместе «Горе от ума», и мне Батюшков заметил, что сметы и гонорар на «Горе от ума» всего на 12 000. Мне этого не сделать.

Зилоти завоевывает положение и говорит, что он потребует, чтобы все его пункты были исполнены. По ходу дела, хотя и не знаю, может быть, «Соловей» вернется к Бенуа.

Я, как только узнаю, сейчас напишу. Желаю необыкновенных достижений. Крепко целую.

Ваш *А. Головин*

[1] *В. Е. Татлин* — художник и скульптор. В первые годы после Октябрьской революции заведовал Отделом изобразительного искусства Народного комиссариата просвещения в Москве. Позднее оформил ряд спектаклей в московских театрах.

В 1917 г. Мейерхольд и Татлин намеревались вместе ставить фильм по роману Ф. Сологуба «Навьи чары».

[2] *Ф. А. Головин* — председатель Второй Государственной думы, член ЦК партии кадетов. При Временном правительстве возглавлял все учреждения, входившие в бывшее министерство двора.

[3] М. В. Добужинский после Февральской революции стремился стать художником Александринского театра и с этой целью блокировался с режиссером Е. П. Карповым, главным режиссером того же театра в 1916—1917 гг., принципиальным противником Мейерхольда и Головина.

15

7 июля 1917

Дорогой Всеволод.

Я невыразимо обрадовался Вашему письму. Это окончательно решило, что я делаю «Соловья». Я даже подписывал условие — он должен быть готов к 30 декабря и 9 января он идет. И я жду Вас, — вырвитесь, дело важное, мы не должны ударить в грязь лицом, что называется. Приезжайте, хоть на три дня и мы все решим.

Я невыразимо обрадовался Вашему желанию приехать и мы будем к осени во всеоружии. «Соловей» считался и считается за Вами, и Стравинский наметил просить Вас. Все—Миша, Альмединген, Евсеев и Джон[1] — страшно этому обрадовались и ждут Вас. Анюта[2] благодарит за поклон и в свою очередь кланяется Вам, и все мы ждем Вас. Мне в Москву не попасть никоим образом. Приезжайте, приезжайте, ну хоть на два дня, если нельзя на три: подумайте, как это важно.

Целую Вас крепко и жду с нетерпением.

[1] *Джон* — прозвище Ольги Гербертовны Джонсон, помогавшей одно время писать декорации в мастерской Головина.

[2] *Анюта* — Анна Яковлевна Головина, жена Александра Яковлевича.

16

12 июля 1917

Дорогой Всеволод.

Я сейчас получил Вашу открытку от 10 июля. Письмо заказное от 1 июля я получил и сейчас же ответил на него тоже заказным.

Можете ли Вы приехать хоть дня на два? Это было бы великолепно, и мы бы все порешили, и я мог приняться за дело. Хоть обстоятельства очень сложны и трудны сейчас, но все-таки, невзирая на все, надо бы начинать.

Конечно, если Вам очень сложно ехать сюда, то придется письмом, хотя это очень трудно. Я чувствую себя сидящим на очень зыбкой почве. Я все это время читал Уайльда «Об искусстве» — его мысли — это совершенно необыкновенно, это такое откровение, что я встряхнулся и это еще Раджа-иога меня поддержали.[1] Я точно по какому-то наитию наткнулся на эти вещи,— совершенно все это необыкновенно.

Ах, если бы Вы приехали!

Все Вам кланяются. Они собираются у меня два раза в неделю, и мы беседуем и вспоминаем Вас. Бернштам[2] в таком восторге от «Маскарада», что он сейчас же после представления написал нам очень обстоятельное изложение своего восторга. Целую Вас крепко и все-таки поджидаю, — конечно, это будет наперекор стихиям, если это состоится.

Ваш *А. Головин*

[1] *Раджа-иога меня поддержали.*— В 1910 г. большой популярностью пользовалось учение индийских иогов, тогда же было напечатано несколько книг, посвященных самовнушению, гимнастике воли и т. п. Очевидно, и Головин отдал дань этому увлечению.

[2] *Ф. Г. Бернштам* — художник-архитектор, действительный член Академии художеств, директор библиотеки Академии художеств. После Октябрьской революции хранитель петергофских дворцов-музеев.

17

[*1924*]

Дорогой и милый Севолод.

Я невероятно рад был получить Ваше письмо.[1] Значит, Вы еще не забыли меня! Спасибо Вам за это большое, большое спасибо. Конечно, я очень охотно поставил бы с Вами «Горе от ума», но в Вашем предложении есть одна сторона, которая наводит меня на раздумье, совершенно понятное Вам: мне очень трудно делить композиционную работу с кем бы то ни было. Я не представляю себе, что получится из постановки, где я буду делать только костюмы: как это свяжется с какой бы то ни было обстановкой, сочиненной другим. Не думайте, что я протестую против Шестакова или конструкции! Цельности нам не добиться. Если бы

мы это делали только с Вами, тогда и конструкционный метод не мешал разрешению этого принципа. При предложенной Вами комбинации мы не достигнем цельности, и так трудно говорить по письмам. Приезжайте!!! Пора нам с Вами совместно поработать, правда! Приезжайте с Зинаидой Николаевной[2] и мы великолепно повидаемся и наговоримся, и это будет дело.

Я ужасно рад был Вашему письму, а то забыт я был, заброшен!

Целую ручки у милой Зинаиды Николаевны и благодарю ее за память. Анюта Вам всем кланяется и также ждет с нетерпением Вас сюда. Целую Вас крепко, желаю еще больших и больших успехов. Не забывайте.

Ваш всегда *А. Головин*

[1] Письмо Головина является ответом на нижеследующее письмо В. Э. Мейерхольда:

«Глубокоуважаемый и дорогой Александр Яковлевич!

Пишу под диктовку Всеволода. Дело в следующем: в Театре Революции Всеволод ставит «Горе от ума». Он убедительно просит Вас согласиться взять на себя костюмную часть спектакля. Конструктивное оформление (станок и бутафория) делает Виктор Шестаков. Вам будут присланы фотографические карточки занятых актеров, к Вам в Детское Село приедет Шестаков (а может быть, и мы сможем урвать два дня, чтобы приехать) и на основе сговора Вашего и Шестакова (последний привезет инструкции Всеволода) Вы приметесь за работу, если предложение Всеволода не вызовет с Вашей стороны никаких возражений. Тогда же Шестаков привезет проект договора между Вами и театром. По получении от Вас почтой принципиального согласия театр немедленно вышлет Вам аванс.

Летнюю работу (над «Азефом» в кино) обсудим при личном свидании, на каковое мы с твердостью рассчитываем. Привет мой и Всеволода доброй Анюте, о которой, как и о Вас, мы часто вспоминаем...» (Черновик письма написан рукой З. Н. Райх. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 861).

Ни письмо Мейерхольда, ни ответ Головина не датированы, однако сказано, что Мейерхольд собирается ставить «Горе от ума» в Театре Революции, а с этим театром он окончательно разошелся в 1924 г. Это позволяет и его письмо, и ответ Головина датировать этим же годом, тем более что здесь говорится и о постановке кинофильма «Азеф», намеченной на 1924 год, но неосуществленной. Спектакль «Горе уму» Мейерхольд осуществил лишь спустя четыре года (премьера 12 марта 1928 г.).

В письме Головина следует отметить глубоко принципиальное отношение к вопросу об едином авторстве художественного оформления всего спектакля. Хотя Головин весьма нуждался в работе в этот период, все же он отказался от предложения Мейерхольда, так как оно шло вразрез с его взглядом на то, что декорации и костюмы должны быть созданы одним художником.

[2] *Зинаида Николаевна*—З. Н. Райх—актриса, вторая жена В. Э. Мейерхольда.

18

[*конец 1929*]

Дорогие, дорогие наши Зинаида Николаевна и Севочка.

Вчера вечером были у меня де Макс[1] и художник Большого театра. Они показали копии с костюмов к «Каменному гостю» и сказали, что все

цело, только надо реставрировать. Конечно, это было бы очень хорошо. Я что-то не очень верю, а может быть. Ну как Вас и Севочку благодарить, я прямо не нахожу слов. [2] Чем я заслужил такое внимание! Действительно, «тронут до глубины души, друг любезный!»

Гусман [3] мне пишет об условии, а я ничего не знаю, сколько. Он просит ответить ему, — если не составит труда, напишите мне словечко об этом, за что буду весьма благодарен.

На днях Михаил Павлович едет в Москву по своим делам, [4] — он, наверно, будет у Вас. Как бы хотелось, чтобы эта затея вышла.

А может быть Всевочка сам увидит Гусмана и скажет ему? Целую крепко Ваши ручки и Севочку и бесконечно. Анюта тоже целует и желаем сердечно здоровья и всяческих удач и успехов.

Ваши *Анна и Александр Головины*

[1] *Де Макс* — шуточное прозвище Макса Александровича Дарского, служащего в дирекции академических театров в Петрограде, позднее инспектора сцены в Московском Большом театре.

[2] В Московском Большом театре намечалась постановка оперы Даргомыжского «Каменный гость». Ставить должен был Мейерхольд. Он предложил воспользоваться готовыми костюмами к той же опере, сделанными для постановки в Мариинском театре (1917) и хранившимися в костюмерных складах ленинградских академических театров.

[3] *Б. Е. Гусман* — в 1929 г. заведующий репертуарной частью Московского Большого театра, позднее заведующий сектором искусств Всесоюзного радиокомитета.

[4] М. П. Зандин ездил в Москву в связи со своими работами для МХТ (декорации к инсценировке повести Достоевского «Дядюшкин сон») и для оперной студии Станиславского («Пиковая дама»).

19

17 ноября 1929

Дорогие Зинаида Николаевна и Севочка.

Горячо от всего сердца люблю Вас и благодарю за Ваше внимание ко мне. Я вчера получил пенсионную книжку на 125 рублей в месяц [1] и был удивлен: я не ждал так скоро. К сожалению, я не скоро смогу вернуть те 50 рублей, которыми Вы меня ссудили. Будет все-таки трудно. Я надеялся на работу у Станиславского, [2] но, видимо, она уплыла, — если что узнаете, сообщите мне. Мне очень, очень совестно опять просить Вас похлопотать, но, может быть, Севочка что-нибудь измыслит.

Жаль, что должен буду прекратить лечение. Еще раз прошу простить мне мои причитания, но ничего не поделаешь — мудрено приходится.

Как Вы доехали, и надеюсь, здоровы? Еще одна просьба: если будете когда в Ленинграде, не минуйте нашего угла. Не сочтите все это за приставания с просьбами, но действительно не знаем, как свести концы.

Мы оба целуем Вас обоих крепко без конца и желаем здоровья и самых лучших пожеланий и удач.

Всегда Ваши неизменно *Александр и Анна Головины*

[1] 25 июня 1929 г. Головин подал заявление директору академических театров с просьбой возбудить ходатайство перед Главискусством о переводе на пенсию ввиду преклонного возраста. Освобожден от обязанностей художника-консультанта с 1 декабря того же года.

[2] Речь идет о постановке оперы «Севильский цирюльник» в оперной студии Станиславского.

20

[Конец 1929]

Милые, милые Зинаида Николаевна и Всеволодок.

Не сочтите это за назойливость, но мое и наше положение в финансовом отношении становится все более затруднительным. Я и хочу спросить Вас, мои дорогие, есть ли какая-нибудь надежда на увеличение пенсии. Я думаю, что это почти невозможно. Жалко, что силы у меня все иссякли, и мне хотелось бы применить, но тоже очень трудно что-нибудь,— например, относительно «Севильского цирюльника». Я думаю, что без Станиславского[1] это неосуществимо, хотя у меня есть и контракт. Я думаю написать ему, но боюсь его тревожить, — а может быть, и следует написать, — как Вы посоветуете? Что мне делать, положительно не знаю. Простите, милые мои, мне так совестно Вам надоедать. Я слышал, что Вы скоро уезжаете, — напишите словечко до отъезда.

Я так этого боялся — остаться к концу жизни без всякой работы. Я не чувствую в себе присутствия маразма ни чуточки.

Целуем Вас с Анютой бесконечно и любим крепко.

Ваши *А. и Анна Головины*

[1] Станиславский тяжело болел и весь 1929 г. по предписанию врачей провел за границей, откуда письменно руководил постановкой «Отелло».

21

17 февраля 1930

Милый, милый наш Севолод, я ужасно беспокоился о Вас всех, не имея никаких известий, здоровы ли Вы и не случилось ли чего с Вами, и был поистине рад Вашему письму. Относительно «Каменного гостя» я с самого начала не очень верил в это возобновление. Так оно и вышло, и я волновался не из-за этого.

Вы не можете себе представить, как я обрадовался вчера Вашему письму. Сердечное спасибо Вам, дорогой мой, и Зинаиде Николаевне за

Ваше несказанно трогательное отношение к нам, — самое ценное, что есть у меня на свете. Любим и обнимаем крепко-накрепко Вас обоих.

Ваши *Анна и Александр Головины*

В. А. ТЕЛЯКОВСКОМУ[1]

1

24 октября 1910

Многоуважаемый Владимир Аркадьевич.

Кто такой у Вас удивительный докладчик доставляет Вам заведомо неверные сведения, и это в который уже раз? Сколько в деревню было Вам неверно написано про меня, и этой ошибке я не удивляюсь, зная большую любовь ко мне некоторых близких Вам людей: прямо хотелось бы спросить, откуда взяты эти новейшие сведения? Ровно неделю и два дня, как взяты три декорации из «Бориса Годунова», не считая кельи, которая уже давно поделана,[2] значит всего четыре. Пятая будет подшита вместо поделки. Корчма и крошечная занавесь в уборной Марины[3] на этих днях будут сделаны. Декорации все безусловно будут готовы, а костюмы если не будут готовы, то пусть играют в старых: ведь вообще теперь стало всем все равно. Относительно того, что уплачены деньги за декорации и они не были поделаны: в чем тут я провинился, решительно не могу понять. Я болен и очень, и мне очень плохо от всех этих волнений, и я думаю, что прекращу вовсе свою декорационную деятельность, — кроме неприятностей ничего не выходит, и Вы будете покойнее, а то выходит, что я какой-то злодей, расстраиваю Вас. Вы отлично знаете, как я привязан к Вам и ко всему Вашему семейству, и понимаете, как мне тяжело косвенно быть причиной Вашего расстройства.

Искренне преданный *А. Головин*

[1] Письма Головина В. А. Теляковскому хранятся в архиве ГЦТМ, ед. хр. №№ 225851, 225955, 226003, 226094, 226124, 226123.

[2] *...взяты три декорации...* — Имеется в виду, что они были готовы и их взяли из мастерской Головина. Термин «поделка» — прикрепление к живописным декорационным завесам по верхнему и нижнему краю деревянных реек для спускания их с колосников или закатывания по миновании надобности.

[3] *«Корчма» и «Уборная Марины»* — места действия в опере «Борис Годунов».

2

18 декабря 1911

Многоуважаемый Владимир Аркадьевич.

Не найдете ли Вы возможность приехать на репетицию[1] в 1 час дня. Это почти необходимо. Чичагов вчера был на пробе костюмов, и мы беседовали. Он хочет Вам сообщить до генеральной репетиции, что обряды около

гробницы недопустимы, а равно как и танец Эвридики,— именно все то, о чем я просил Фокина и он мне в этом отказал. Чичагов так был этим возмущен, что хочет очень Вас видеть, чтобы вместе воздействовать на Фокина. Я Вас, в свою очередь, прошу, если возможно, приехать.

Как Мейерхольду получить ложу и восемь билетов? Мецнер вчера сказал, что у него нет их.

Искренне преданный *А. Головин*

[1] Речь идет о репетиции оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Письмо написано за три дня до премьеры.

3

12 июня 1912, С.-Петербург

Дорогой Владимир Аркадьевич.

Как мне обидно и жалко, что я Вас не видел. Это было самое тяжелое время моих нарывов, сейчас уже тридцать шестой. Я совершенно разбит от боли этих ран и повышенной температуры. Вот уже действительно момент, когда божий свет не мил.

Вся правая рука и левая нога покрыты нарывами. Я усиленно пью дрожжи от пива, но это помогает очень медленно, и это единственное средство.

Как Вы себя чувствуете и помог ли [доктор?] Королев? Как мне надо написать условие на «Королеву мая», «Электру», «Заложников жизни» [1] и сколько там поставить, какую цену? Будьте любезны мне написать, буду Вам очень благодарен.

С картиной в музей вышло крупное недоразумение. Они не поняли освещения всей картины и спорили, что все на ней голубое, и воздух, и воды, и других оттенков никогда не бывает. Я попросил с согласия заказчицы мне ее возвратить, если она не подходит, они пока оставили у себя и она фигурировала на открытии.[2]

Как здоровье Гурли Логиновны? Мой искренний привет и пожелание совсем восстановить силы. О Сюлли [3] здесь много говорят в художественных кругах. Как я рад, что с гимназией покончено. Ему также поклон и желание успехов.

Ваш *А. Головин*

[1] Отсюда видно, что переговоры с Головиным об оформлении пасторали Глюка «Королева мая», показанной в Мариинском театре в 1918 г., велись уже в середине 1912 г.

[2] О какой картине идет речь — установить не удалось.

[3] *Сюлли* — домашнее прозвище Всеволода Владимировича Теляковского.

4

Дорогой Владимир Аркадьевич.

Я только что получил Ваше письмо, и как награду за все мои труды прошу не давать и не позволять калечить и трогать что мною написано,

продумано и приурочено, пережито для одной вещи. И чтобы все это было взято для другой! — тут тепло, там мороз, тут фиорд, там улица города. Когда берут таким образом декорации, это ощущение похоже на то, что вас, автора, повалили и по нем ходят ногами. И три раза Вы были настолько добры ко мне, что спасали меня от этого ужасного ощущения, и в четвертый раз, я, надеюсь, заслужил, чтобы не давать эту легкую теплую декорацию, почти балкон,[1] для зимней с двойными рамами комнаты. А помочь найти другую не из моих я готов. Умоляю исполнить мою просьбу.

Всегда Ваш *А. Головин*

[1] На полях письма карандашом приписка Головина «Эйольф», то есть речь идет о декорации к пьесе Ибсена «Маленький Эйольф». Головин болезненно относился к попыткам пользоваться написанными им декорациями не в тех пьесах, для которых они были созданы.

5

13 апреля 1914

Дорогой Владимир Аркадьевич.

Я узнал из совершенно верного источника, а именно, что говорил Нестор Александрович,[1] что они делали смотр декораций «Горе от ума» и они решили делать все заново. Во-первых, на всякий смотр я должен быть приглашен, и они не имели права смотреть без меня. Очень прошу все это разобрать и сделать смотр второй раз. Эпохи мне очень близки («Маскарад» и «Горе от ума»), и Шервашидзе[2] постоянно видит у Евсеева[3] нашу бутафорию, и, конечно, все скопирует, тем более что его помощник вечно торчит у Евсеева. Поймите, как мне это больно будет,— ведь это сдирать шкуру с живого! И я помню, что Вы обещали, что «Горе от ума» пойдет в старых декорациях и мизансценах. Тем более что через год я бы с удовольствием сделал Вам новую постановку. Прошу Вас разобрать это все во имя наших отношений.

Ваш *А. Головин*

[1] *Нестор Александрович* — Котляревский.
[2] *А. К. Шервашидзе* — театральный художник, приглашен в петербургские императорские театры по указанию Головина, который относился к нему дружески. Это, однако, не мешало вспышкам подозрительности со стороны Головина, опасавшегося, как бы другие не воспользовались тем, что им придумано.
[3] То есть в бутафорской мастерской императорских театров.

6

15 апреля 1914, Царское Село

Дорогой Владимир Аркадьевич.

Умоляю Вас обратить настоящее и серьезное внимание на мою просьбу и совет. Нельзя никаким образом ставить рядом «Горе от ума» и «Маскарад»: эпохи одинаковые и никакого контраста, значит, и сентябрь и октябрь,

и т. д. все одна и та же эпоха, — они так близки! Совет мой очень тонкого разбора и не мешает обратить на него внимание. Тогда как «Бесприданница» Островского очень хорошая пьеса 60-х годов, — разница в тридцать лет. Я сейчас не сплю, и сердце мое не дает мне покоя. Любя Вас от всего сердца, я Вам даю хороший совет. Послушайтесь и пожалейте меня. Я просто не выдержу, сердце лопнет. И так как я все делаю с его участием, оно не выдержит. Пишу Вам от всего сердца. Подумайте, как это тяжело видеть все ту же обстановку и те же костюмы! Это немыслимо, и если это Вас не затруднит, изъясните мою просьбу и совет Нестору Александровичу. Послушайтесь, я говорю дело. И действительно, контраст в искусстве величайшее дело, «Бесприданница» выиграет, и «Маскарад» тоже. Про себя не говорят, но на этот раз я прав, кого хотите спросите. Мейерхольда не вижу вторые сутки. Послушайтесь и пожалейте мое сердце, умоляю об этом.

Ваш *А. Головин*

С. К. МАКОВСКОМУ[1]

1

10 августа 1911, Мариинский театр

Многоуважаемый и милый Сергей Константинович.

Мы собираемся к Вам приехать с Мейерхольдом. Он сейчас пять дней проведет в Москве по поводу постановки «Живого трупа», и как только вернется, если Вы разрешите, приедем к Вам. Мы хотим поговорить с Вами о будущих постановках на французской выставке, — у нас уже имеется несколько очень интересных пьес французских, о которых мы и хотели переговорить с Вами.[2]

Мой нижайший поклон Марине Эрастовне.[3] Желаю всего лучшего.

Искренне преданнейший *А. Головин*

[1] Первое из писем С. К. Маковскому хранится в рукописном отделе ГПБ, собр. П. Л. Вакселя, ед. хр. 1235, остальные два — в архиве ГРМ, ф. 97, ед. хр. 63.

[2] Речь идет о спектаклях французских пьес, намечавшихся Мейерхольдом и Головиным во время выставки «Сто лет французской живописи», организованной журналом «Аполлон» (редактор С. К. Маковский) в 1911 г. в Петербурге.

[3] *Марина Эрастовна* — жена С. К. Маковского.

2

31 июля 1916, Огородная 13. Царское Село

Многоуважаемый Сергей Константинович.

Я нахожу, что эти вычерки необходимы и без них будет лучше.[1] Спасибо Вам за память, редко от кого я вижу внимание к себе. За это

время накопилось несколько новых вещей, — может быть, их было бы тоже интересно поместить.

Мой нижайший поклон Марине Эрастовне.

Искренне уважающий Вас *А. Головин*

[1] Речь идет об издании отдельной книгой статьи С. К. Маковского, посвященной творчеству Головина и напечатанной в «Аполлоне» в 1913 г. Вычерки (незначительные) и вставки Головин сделал в корректурной верстке. В частности, в экземпляре корректуры, хранящемся в архиве ГРМ, в список живописных работ Головина внесено несколько картин, выполненных им после напечатания статьи Маковского. Книга в свет не вышла.

3

[Осень 1916] [1]

Многоуважаемый Сергей Константинович.

Извините, что запоздал ответить. Есть в Москве два портрета, один на лошади, а другой просто во весь рост, [2] — как их снять, не знаю. Я думаю это трудно, в особенности на коне. Об этом я Вам вскоре дам точные сведения.

Сейчас у меня есть в мастерской один портрет во весь рост и один пейзаж, — их можно снять свободно. «Гроза» у Вас снята, «Стойкий принц» тоже можно снять свободно, а «Маскарад» можно снять после ноября, и «Каменного гостя» также. В Москве есть еще два пейзажа, даже три, — довольно больших, но, конечно, все было бы хорошо в красках, а это безумно дорого стоит. Я как-нибудь запишу все, что еще позабыл. А если Вам угодно, можно кое-что снять у меня в мастерской утром до 1 часа дня, а то теперь быстро темнеет.

Мой поклон Марине Эрастовне. Желаю всего лучшего.

А. Головин

[1] Письмо не датировано. Оно написано явно спустя некоторое время после второго письма, притом осенью,— упоминается о том, что «быстро темнеет».

[2] Речь идет о портретах Носовой (урожденной Рябушинской) и Высоцкой.

В. Ф. НУВЕЛЮ [1]

1

27 апреля 1912

Многоуважаемый Вальтер Федорович.

Я очень извиняюсь, что задержал эскиз. [2] Завтра к вечеру я его окончу. Ящик готов, обошьем его холстом, и Вы будете так любезны

написать адрес, и мой человек отвезет, или Вы пошлете кого-нибудь от себя на почту. Извините за беспокойство.

Искренне преданный *А. Головин*

[1] *В. Ф. Нувель* — один из участников кружка, из которого около 1900 г. возникли журнал и выставки «Мир искусства». Помогал Дягилеву в организационном отношении при издании журнала, устройстве выставок, парижских «Русских сезонов» и т. п.

Письма В. Ф. Нувелю хранятся в ЦГАЛИ, ф. 781, оп. 1, ед. хр. 5.

[2] Для какого спектакля предназначался эскиз декорации, о котором говорится в этом и следующем письмах, установить не удалось. В последующем письме Головин пишет, что «написать декорацию успеют», значит, выпустить спектакль предполагалось в парижском «Русском сезоне», то есть в мае-июне 1912 г. Между тем в наиболее подробной истории дягилевских балетных сезонов (Prince P. Lieven. The birth of the Russian ballet, 2-е изд. London, 1956) нет ни слова о каком-либо спектакле 1912 г., где предполагалось бы участие Головина. Не исключена возможность, что Головин посылал Дягилеву эскиз для какого-либо оперного спектакля, но ни одной работы Головина, выполненной для оперных спектаклей, устроенных Дягилевым, нам также не известно.

2

30 апреля 1912

Многоуважаемый Вальтер Федорович.

Я очень извиняюсь, что беспокою Вас. Может быть, и поздно, но раньше не хватило сил.

Все-таки пошлем эскиз в Париж. Будьте любезны, напишите адрес. Если почтой не примут, не едет ли кто-нибудь из Ваших знакомых? — Конечно, неудобно связывать. Написать декорацию успеют.

Будьте любезны сообщить посланному, что сами Вы пошлете или я должен это сделать.

Искренне преданный *А. Головин*

Ю. М. ЮРЬЕВУ[1]

1

20 мая 1922

Дорогой Юрий Михайлович.

Мне Альмединген передал относительно Вашего предложения взять одну из постановок, намечаемых Вами на будущий год в Александринском театре. Должен Вам сказать, что раз заведование художественной частью перешло в Ваши руки, это дает возможность вернуться к Вам.[2]

Конечно, о будущем репертуаре и степени моего участия в нем было бы лучше всего поговорить у меня в Царском Селе, и надеюсь, что Вы исполните наконец Ваше давнишнее обещание приехать ко мне хотя бы на денек. Я с удовольствием помогу Вам в Вашей плановой работе.



Портрет Ю. М. Юрьева. 1923

Относительно «Дон-Жуана». Эту пьесу я бы мог взять на себя, но это зависит от того, кто будет режиссер, причем если он у Вас не фиксирован, то сначала поговоримте об этом в смысле срока. Я думаю удастся его поставить в первой половине будущего сезона.

Положение мое критическое в материальном отношении и поэтому, чтобы иметь возможность сделать хотя бы «Жуана», я должен быть поставлен в сносное материальное положение, что выразится в виде аванса при начале работы.

Кроме того, современное трудное положение заставляет меня обратиться к Вам с очень неприятной просьбой: считая себя одним из участников общей работы в «Маскараде», который дает управлению хорошие сборы, не найдете ли Вы справедливым посодействовать о включении меня в число лиц, получающих с этой пьесы вознаграждение за понедельничные спектакли, — тем более что моя работа над ними продолжается в виде постоянного наблюдения моих помощников за декоративной частью. По их отзывам я считал бы нужным к осени прокорректировать с Вами постановку эту, дабы исправить те упущения, о которых мне известно и которые произошли с течением времени.

Пользуюсь случаем сообщить Вам, что до меня дошли слухи, что в пятницу на пасхальной неделе в день, когда на репертуаре «Маскарада» стояла Ведринская, она выступила (видимо, между актами) в маскарадном костюме с мелодекламацией.[3] Об этом не говорите Ведринской, теперь это уже прошло, но в будущем обратите Ваше внимание на это. Подумайте, что тогда останется от костюмов и от репутации Александринского театра.

Количество поездов в Царское Село увеличено, так что Вы могли бы пробыть у меня часа три и приехать вечером обратно в город.

Известие, что Вы встали во главе Александринского театра, дает мне большую надежду, что театр будет прежний. Я очень, очень рад и приветствую от всего сердца. Крепко целую Вас. Мой телефон: 201.

Ваш *А. Головин*

[1] Первое письмо Ю. М. Юрьеву хранится в рукописном отделе ЛГТБ, второе — в ЛГТМ, по книге поступлений № 6688/236.

[2] Назначенный 8 мая 1922 г. председателем художественного совета и заведующим художественной частью Государственного академического театра драмы (б. Александринского), Ю. М. Юрьев сразу же сообщает Головину о своем желании вновь привлечь его к работе в этом театре, связь с которым у Головина оборвалась в 1918 г., после оформления им пьесы «Петр Хлебник».

[3] *М. А. Ведринская* — актриса Александринского театра с 1906 по 1924 г. В «Маскараде» играла роль Нины. В период нэпа многие актеры в погоне за заработком практиковали «перебежки» вроде упомянутой Головиным, и в антрактах основных спектаклей на стационаре, в которых они участвовали, успевали выступать с концертными номерами в многочисленных в то время театрах миниатюр.

2

25 января 1923

Дорогой Юрий Михайлович.

Сердечно поздравляю с тридцатилетием Вашей славной артистической деятельности и желаю Вам оставаться таким же юным и бодрым, полным сил многие годы. Очень жалею, что нездоровье не дает мне возможности быть в этот день на Вашем празднике, хотя в мыслях я с Вами и вспоминаю нашу долголетнюю и непрерывную дружбу.

Радуюсь за Вас, что день Вашего юбилея совпадает с Вашей новой труднейшей работой, подтверждающей Вашу юность и актерскую гибкость.[1] Крепко Вас целую.

Любящий Вас *А. Головин*

[1] 25 января 1923 г., в день тридцатилетия своей артистической деятельности, Юрьев впервые исполнил роль Антония в трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра».

Э. Ф. ГОЛЛЕРБАХУ[1]

1

[Май 1922]

Дорогой Эрик Федорович.

Я совершенно забыл, что я в субботу назначил александринцам свидеться и в воскресенье я должен быть в Александринском театре. Приезжает Мейерхольд, и в 11 часов назначена репетиция. Так что до следующего воскресенья, а если будет или есть что-нибудь экстренное, то, может быть, проходя мимо, забросите записочку.

Ваш *А. Головин*

Я буду завтра дома. Зайдите на минутку.

[1] Все три записки Э. Ф. Голлербаху хранятся в рукописном отделе ГПБ, архив Голлербаха, ед. хр. 112. Записки без дат. Первая относится к маю 1922 г., когда Мейерхольд приезжал из Москвы прорепетировать в Государственном академическом театре драмы комедию Мольера «Дон-Жуан» перед ее возобновлением. Вторая датируется 1923 г., так как в ней говорится о портрете Голлербаха, написанном в этом году. Третья относится к 1924 — началу 1925 г., так как в ней идет речь о приезде в Детское Село Юрьева и режиссера К. П. Хохлова в связи с постановкой «Царя Эдипа» (премьера 21 апреля 1925 г.).

2

[1923]

Дорогой Эрик Федорович.

Меня опять доктора засадили дома, опять инфлуэнца и бронхит. Это так скучно и утомительно, что я не могу, при всем желании, быть у Вас, как я обещал во вторник.

Милый друг, в среду придите, я буду Вас писать и поговорим. Не гневайтесь, я не виноват.

Ваш *А. Головин*

3

[*1924*]

Дорогой Эрик Федорович.

Нам не везет. Вчера вечером мне звонили по телефону, что сегодня с утренним поездом приедет Юрьев с Хохловым-режиссером, и мы должны совещаться.

Может быть, Вы придете завтра в 12, и мы попишем.[1] Прошу извинить меня, но я не виноват, а если Вы завтра едете, то будьте добры зайдите за обложкой.

Ваш *А. Головин*

[1] *... мы попишем...* — вернее всего относится к совместной работе над воспоминаниями Головина, которые он рассказывал, а Голлербах записывал и потом редактировал. В 1924 г. уже был опубликован отрывок из воспоминаний Головина, посвященный В. А. Серову (см. библиографию).

Л. Я. РЫБАКОВОЙ[1]

[*1923*]

Глубокоуважаемая Лидия Яковлевна.

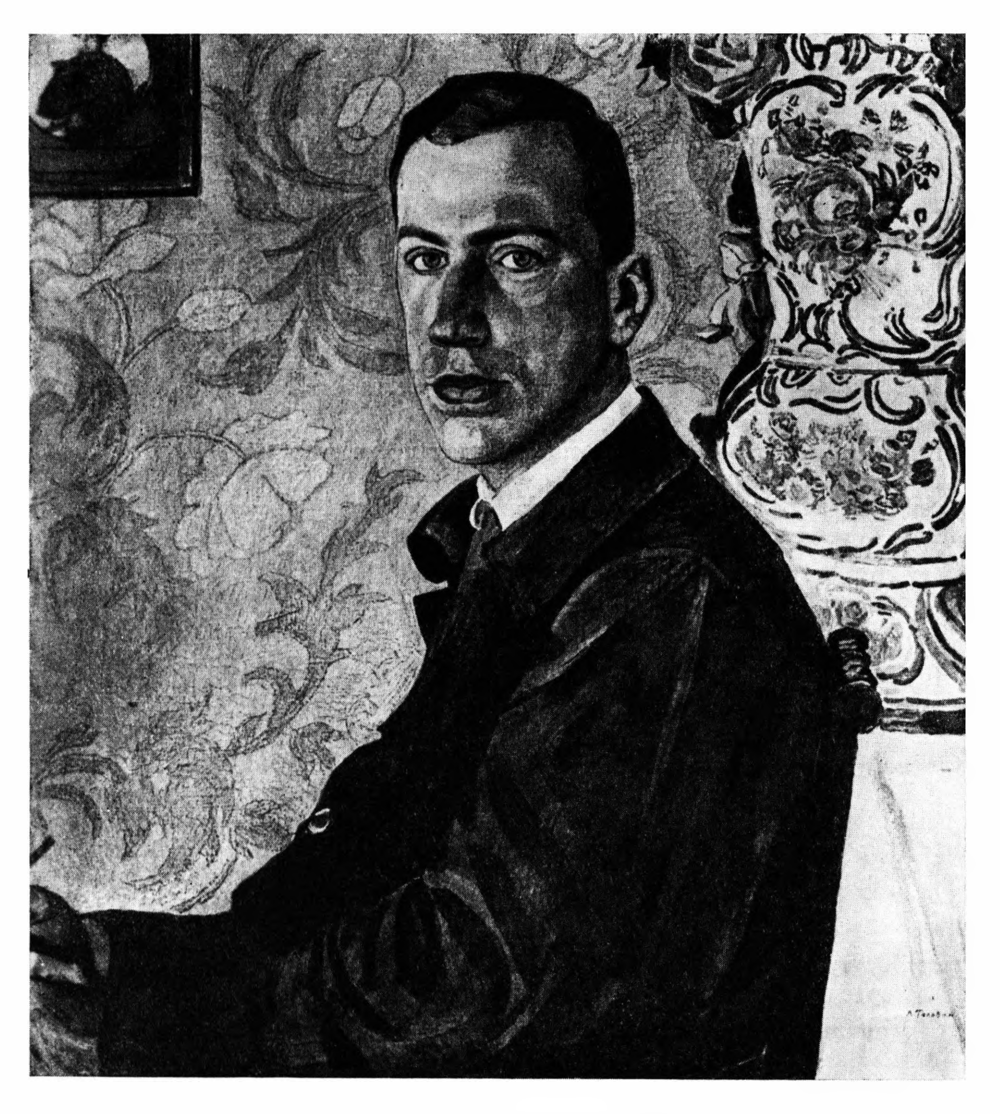
Я сегодня был в театре,[2] и Купер[3] сказал, что на этих днях он приедет смотреть «Севильского»,[4] а у меня совсем не готово — один ужас. Я Вас попрошу в воскресенье часов в 11, ибо я должен приналечь на «Цирюльника». Поклон Олечке.[5]

Искренне Ваш *А. Головин*

[1] *Л. Я. Рыбакова* — жена И. И. Рыбакова, юриста, коллекционера произведений искусства, личного друга Головина. Головин написал портреты ряда членов семьи Рыбаковых.

Записка хранится у дочери адресата, О. И. Рыбаковой. Датируется на том основании, что в 1923 г. Головин писал двойной портрет Л. Я. Рыбаковой и ее дочери, а также работал над оформлением оперы «Севильский цирюльник».

[2] В Государственном академическом театре оперы и балета (б. Мариинском).



Портрет Э. Ф. Голлербаха. 1923

[3] *Э. А. Купер* — дирижер, в первые годы после Октябрьской революции — музыкальный руководитель б. Мариинского театра.

[4] «Севильский цирюльник», опера Россини в оформлении Головина, была поставлена в Государственном академическом театре оперы и балета 22 февраля 1924 г. Позднее то же оформление было перенесено в Малый оперный театр, где сохранилось по настоящее время.

[5] *Олечка* — Ольга Иосифовна Рыбакова.

С. И. ЗИМИНУ[1]

2. X. 1923

Дорогой Сергей Иванович.

На Ваше милое предложение отвечаю полным согласием сделать для Вас эскизы постановки оперы «Тангейзер»,[2] тем более что это одна из моих любимейших опер. Несколько раз собирались ставить ее в наших театрах, но все что-нибудь мешало, и ее откладывали.

Мои условия таковы:

Срок для написания четырех эскизов декораций — 15 января 1924 г., восемьдесят рисунков костюмов, а также рисунки бутафории и грима — 1 февраля 1924.

Условия оплаты следующие: по 15 червонцев за эскиз декорации, итого 60 червонцев. По 2 червонца за рисунок костюма, итого 160 червонцев. Все рисунки бутафории и гримов — 30 червонцев.

Итого за всю работу — 250 червонцев.

При начале работы прошу выдать аванс 80 червонцев. По исполнении четырех эскизов декораций прошу выплатить 80 червонцев, а по окончании всей работы остальные 90 червонцев.

В случае Вашего согласия, будьте любезны написать заказным письмом по адресу: Детское Село (близ Петрограда), Малая ул., д. 36, кв. 2, за что буду Вам весьма благодарен, а деньги прошу высылать на имя Михаила Павловича Зандина, Петроград, ул. Декабристов, д. 56.

Эскизы декораций, а также рисунки костюмов поступают в собственность Вашу.

Сердечно благодарю Вас за память, дорогой Сергей Иванович, и желаю полного успеха Вашему театру.

Искренне Вас уважающий *А. Головин*

[1] *С. И. Зимин* — организатор и руководитель московского частного оперного театра. После Октябрьской революции некоторое время стоял во главе «Товарищества оперы Зимина», распавшегося в начале 1924 г.

Письмо С. И. Зимину хранится в ЦГАЛИ, ф. 764, оп. I, ед. хр. 57.

[2] Постановка оперы Вагнера «Тангейзер» вследствие ликвидации театра осуществлена не была.

К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ [1]

1

9 октября 1925

Дорогой Константин Сергеевич.

Я очень перед Вами виноват. Я жестоко болел в Одессе, куда должен был опять поехать, было мне очень плохо. Оттого-то и опоздание. Я только что вернулся и застал письмо Рипсимэ Карповны [2] и сейчас же приступил к карандашным рисункам, как мы уже условились. Первая картина в башне, по задней стене лестница. Следом я высылаю эти рисуночки.

Еще раз прошу Вас извинить меня, но сил не было, так было плохо. Если не затруднит Вас, — за что был бы очень благодарен Вам, — напишите или продиктуйте несколько мыслей. Как Вы начали репетировать?

Искренне и всегда Ваш *А. Головин*

[1] Головин познакомился со Станиславским еще в московский период своей деятельности, то есть до 1902 г., а потом на протяжении почти четверти века если они и встречались, то до первой империалистической войны, во время почти ежегодных приездов Художественного театра в Петербург. Ранние декорации работы Головина Станиславский, вероятно, видел в Московском Большом театре, а живописные его работы и театральные эскизы — на выставках. Оформленные Головиным спектакли Станиславский мог видеть в Александринском и Мариинском театрах.

Встретившись с Головиным в Одессе, где Станиславский был в 1925 г. летом во время гастролей МХАТа и где Головин руководил реконструкцией Одесского оперного театра, Станиславский пригласил Головина участвовать в постановке комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», и тогда же состоялся между ними первый обмен мыслями по поводу будущего спектакля. По возвращении в Детское Село Головин приступил к первым наброскам и потом над оформлением этого спектакля работал весь 1926 г.

Письма К. С. Станиславскому хранятся в музее МХАТа, ед. хр. 827.

[2] *Рипсимэ Карповна* — Таманцева, на протяжении многих лет была секретарем К. С. Станиславского, ныне научный сотрудник музея МХАТа.

2

23 апреля 1926

Дорогой и милый Константин Сергеевич.

Мне очень совестно, что я Вам причиняю своей просьбой большое беспокойство, — не разрешите ли Вы занять небольшой уголок в фойе Вашего театра для эскизов «Маскарада».[1] Я едва решаюсь писать Вам об этом, мне так совестно за всю эту кутерьму, которую затеяли.

Помня нашу старинную дружбу, я все-таки решился на просьбу.

Искренне почитающий Вас и любящий *А. Головин*

[1] В 1926 г. Ленинградский государственный театр драмы показал в Москве несколько спектаклей «Маскарада». В связи с этим возникла мысль о выставке эскизов Головина к этому спектаклю. 28 апреля К. С. Станиславский отвечал:

«28 апреля 1926

Дорогой Александр Яковлевич.

Вы знаете, как я искренне отношусь и люблю Вас и как высоко чту как художника и человека, и Вы поймете, что отказать такому человеку, это своего рода геройство.

К глубокому для меня сожалению, я не хочу отказывать, но обязан не соглашаться. Мы все не можем не желать помочь Вашему прекрасному предприятию, — показу Ваших работ. Это прекрасное дело. Но беда в том, что вслед за ним, через час, театр будет наводнен совершенно другими неподобающими для нашего дела просьбами, от которых уже не удастся отказаться только потому, что нами допущен один прецедент. Вопрос поставлен так: или никому и никогда, или всем и всегда. Нарушить эту четвертьвековую традицию я не имею нравственного права. Поэтому, как мне ни больно и ни трудно, но я должен отказать в Вашей просьбе.

Не сердитесь и войдите в мое и в наше положение. Я думаю, что Вы поступили бы так же, как и я. Такое же письмо я пишу Юрию Михайловичу.

Искренне любящий Вас *К. Станиславский»* *

* Письма и телеграммы К. С. Станиславского А. Я. Головину публикуются в книге: К. С. Станиславский. Собрание сочинений, том VIII.

3

25 мая 1926

Дорогой и глубокоуважаемый Константин Сергеевич.

Я выслал Вам несколько костюмов. Я не знаю, подойдут ли они Вам и так ли я Вас понял. Я все-таки ввожу испанский элемент чуть-чуть на французский лад. Еще и еще прошу у Вас прощения за мое невольное опоздание. Я только теперь вхожу в силу и все силы кладу на «Фигаро».

И. В. Экскузович [1] мне сообщил великую и истинную радость, что Вы согласились поставить у нас «Онегина». Как бы это было великолепно! Но как быть? Я сейчас не могу побывать в Москве, меня еще не пускают. [2] Может быть, Вы будете так милы и любезны и изложите, как мне поступать и какого плана держаться до Вашего отъезда, если это не утомит Вас, и я бы, окончив «Фигаро», принялся за «Онегина», которого за всю мою службу не пришлось написать, [3] чему я очень рад, что так вышло, и теперь есть возможность сделать это, работая над Вашей постановкой.

Продиктуйте и пошлите мне, как мне за это лето себя держать относительно «Онегина», за что буду Вам очень и очень благодарен. Что я могу — сделаю за это лето подготовительно, буду исполнителен. [4]

Как Ваше здоровье теперь? Будьте любезны, передайте мой поклон Рипсимэ Карповне. Ваш всегда неизменный почитатель

А. Головин

[1] *И. В. Экскузович* — архитектор. С начала 1918 г., когда бывшие императорские театры перешли в ведение Народного комиссариата просвещения, был назначен заведующим подотделом государственных театров, а с 1 января 1920 г.

возглавлял единое управление всеми академическими (бывшими императорскими) театрами.

[2] Имеются в виду доктора.

[3] За предшествующие двадцать пять лет работы в театре Головин написал только один раз декорацию к сцене дуэли, для парадного спектакля в Китайском театре, в Царском Селе (1902).

[4] Головин действительно принялся за эскизы декораций к «Онегину» и выполнил несколько законченных эскизов декораций и костюмов. Вследствие отказа Станиславского постановка не была осуществлена.

Сразу по получении этого письма Станиславский 28 мая 1926 г. отвечал Головину:

«Дорогой, любимый и высокочтимый Александр Яковлевич.

Вы сами, Ваш талант, Ваши эскизы очаровательны и восхитительны, как всегда. Именно так и нужно, — не карменистую Испанию, а французистую. Иначе это не подойдет к Бомарше.

Чувствую, что это будет восхитительной Вашей работой. Дал бы бог Вам сил и энергии провести ее, а за огромный успех я отвечаю.

Если хотите, чтобы все было сделано с большим толком и без особой поспешности, — по мере изготовления эскизов присылайте их. Пока я еще сам здесь и могу сам выдавать в работу и делать пробные костюмы под своим наблюдением.* Если это не успеем сделать до отъезда, то может быть хуже.

Что касается постановки «Онегина», то Экскузович меня прельстил только работой с Вами. Однако он поторопился, сказав, что я уже согласился. Пока я могу дать лишь принципиальное согласие. Остальное зависит не от меня, а от того, как сложится сезон будущего года. Это выяснится лишь к середине июня, когда я и смогу дать окончательный ответ. Тогда, если это будет нужно, я либо спишусь, либо сам приеду в Ленинград. Пока, к сожалению, не могу отдать большого внимания «Онегину», так как занят окончанием этого и налаживанием будущего сезона.

Напишите, какая пьеса манит Вас для постановки по окончании «Фигаро». Жму крепко Вашу руку, люблю, восхищаюсь и радуюсь работать с Вами.

Сердечно преданный *К. Станиславский*»

* Станиславский любил проверять предлагаемые художниками покрои костюмов. С этой целью в МХАТе обычно шили некоторые репетиционные костюмы, но не из дорогих материалов, указанных художником, а из дешевых заменителей, чтобы проверить, удобны ли костюмы исполнителям.

4

10 июня 1926, Детское Село

Дорогой и милый Константин Сергеевич.

Посылаю Вам двенадцать костюмов. Всего с прошлыми двумя посылками у Вас теперь имеется двадцать восемь костюмов. Остальные я не замедлю выслать.

Приступил одновременно к эскизам декораций. Очень прошу Вас, дорогой мой, ответить мне на следующие вопросы:

1. Если костюмы горничной и лакеев (на свадьбе) будут одинаковые, сколько нужно еще приготовить отдельных эскизов для «народа», кроме уже у Вас имеющихся?

2. Пришлите, пожалуйста, подробную планировку V действия с указанием, в какие моменты какие именно части сада стоят на сцене. Присланный план не вполне мне ясен.

3. Сообщите, какая часть сада I действия нужна в III действии.

4. Дайте мне, пожалуйста, планировку комнаты Марселины.

Чувствую себя перед Вами очень виноватым, но сейчас здоровье мое улучшилось и я изо всех сил стараюсь наверстать для Вас все потерянное из-за моей болезни время.

Как Вы себя чувствуете, дорогой Константин Сергеевич? Жду от Вас с нетерпением ответа.

Еще решаюсь обеспокоить Вас следующей просьбой. Нельзя ли мне прислать пятьсот рублей в счет оплаты за мою работу? Сейчас эти деньги были бы мне очень кстати и это очень выручило бы меня.

В телеграмме, полученной мною, плата за постановку определяется в 2000 рублей. Я бы все-таки хотел получить 2500 рублей, так как число эскизов декораций сильно увеличилось и их будет не менее десяти. Все это, конечно, если это не обременит театр.

Крепко обнимаю Вас, дорогой Константин Сергеевич, и желаю здоровья и великих удач. Искренне любящий Вас и почитающий

А. Головин [1]

[1] На это письмо Станиславский 15 июня ответил следующей телеграммой:

«Восхитительные эскизы получены. Восторгаюсь, предчувствую Ваш новый шедевр. Пятьсот высылаю, условие две тысячи пятьсот согласны. *Станиславский*»

Вслед за тем Станиславский прислал Головину письмо, являющееся подробной экспозицией последнего акта:

«Москва, 29 августа 1926

Дорогой Александр Яковлевич.

Простите, что я задержал письмо. Но это произошло потому, что я только что вернулся в Москву после отпуска, и то не совсем, а лишь на несколько дней, чтобы снова уехать для окончания своего лечения перед сезоном. Несмотря на то что я тороплюсь сейчас, я не могу отказать себе в огромном удовольствии дать исход накопившемуся за это время восторгу по поводу присланных Вами чудесных эскизов. Среди современной ужасной прозы рассматривание их является истинной радостью, за которую я Вас искренне благодарю.

Теперь перехожу к главным текущим делам.

1. Окраска костюмов. На днях к Вам приедет Гремиславский и расскажет Вам о положении этого дела. Он, по-видимому с Вашего согласия, списался с Григорьевым (кажется, так его фамилия). Если это Вас не удовлетворит и найдется физическая возможность прислать костюмы для окраски Вашему красильщику Сальникову, мы ничего не имеем против, так как сильно хотим Вашего полного удовлетворения в Вашем большом творчестве.

[2]. Вы мечтали о том, чтобы декорации писались бы под присмотром М. П. Зандина. Мы ничего не имеем против, так точно, как и Ваш огромный почитатель Иван Яковлевич Гремиславский, который согласен работать совместно с ним.

3. Шитье костюмов. Мы делали пробы шитья черновых костюмов обычными портными и портнихами. Эта проба выяснила с большой очевидностью, что эти

люди аромата Вашего таланта передать не смогут. Нам ничего не оставалось делать, как обратиться к тому лицу, которое мы считаем в Москве единственно художественно чутким для работы с Вашими эскизами. Этим человеком оказалась Ламанова. Вероятно, Вы думаете, что она обычная портниха, которая каждому современному костюму придает модный фасон. Ламанова — большая художница, которая, увидав Ваши эскизы, вспыхнула настоящим артистическим горением. Она для каждого костюма собственными руками будет искать не шаблонных и модных, а индивидуальных приемов шитья. Другого выхода мы не видим, даже если бы в Ленинграде оказалась такая мастерская, которая взялась бы за дело. Потому что немыслимая вещь шить костюмы в Ленинграде на актеров, которые находятся в Москве.

Подробности по этому делу и характеристику Ламановой Вам расскажет Гремиславский.

4. Портал. Произошло какое-то недоразумение. Ни о каком бедном портале я не заикался, и всю эту часть как в самом портале, так и в самой декорации, за исключением планировки и режиссерских замечаний, которые Вам уже сообщены, все остальное находится в ведении Вашей художественной компетенции.

Попробую рассказать, как мне рисуется весь акт, конечно, в самых общих чертах, без последовательной связи сцен.

Фаншетта ищет Керубино. Она крадется по каким-то аллеям, боскетам. Публика видит, как она идет по авансцене вращающегося круга. Она проходит одну часть декораций и упирается в какую-то сторону павильона, скажем, левую. Видит Фигаро и скрывается в беседке. Фигаро бежит за ней. Опять публика видит его бег, но он уходит за кулисы, потому что ему навстречу вертится круг. Он пробегает по балконам каких-то круглых беседок и в полобернувшейся декорации круга, придя на правую сторону в беседку, видит перед собой компанию: Базилио, Бартоло, и ведет с ними сцену. Скоро из-за беседки, по авансцене, крадутся графиня и Сюзанна. А за ними Керубино. Фигаро прячется и впоследствии бежит за ними. Две шалуньи-женщины прокрадываются мимо той части декорации, откуда только что ушли Бартоло и компания. Круг вращается дальше. Они прошли еще мимо каких-то лестниц второй беседки и очутились в каком-то уютном боскете, где назначено свидание. Этот боскет устроен так, что в щели со всех сторон, а может быть, даже и сверху, из-за деревьев, все ревнующие могут подсматривать происходящее в нем неожиданное свидание с Керубино. Граф не выдержал, помчался за Керубино. Идет беготня по разным закоулкам сложной декорации. Круг вращается и снова попадает к первой беседке. Тут происходят все остальные сцены до финала, т. е. до водевиля.

К моменту водевиля постепенно во всех углах сложной круглой декорации зарождаются музыка и пение, зажигаются кое-где иллюминации. К началу водевиля во всех углах сада и дворца звучит музыка и пение.

5. Она будет написана из старинных мелодий, и смешивающиеся звуки из разных мест сада будут составлять музыкальную гармонию. Идет свадебный кортеж с факельцугом * простого народа, который в конце концов заполонит собой весь сад, вытеснив знать. Этот факельцуг в своем шествии по вращающемуся кругу проходит все прежние закоулки декорации. В каждом из этих закоулков они встречают отдельных действующих лиц: Базилио, графа и графиню, Керубино и т. д. При встрече им поются куплеты и стихи, из которых составляется водевиль. К самому финалу кортеж и все действующие лица доходят до главной площадки, на которой сосредоточены все танцы, где горят шкалики, где бьет фонтан. Тут происходит финальное пение и танцы и заканчивается водевиль и пьеса.

Трудно подробно описать то, что Вас интересует. Поэтому пусть И. Я. Гремиславский пояснит то, что неясно.

* Шествие с факелами.

Зная, что эту пьесу (Вам в пику) ставят в Ленинграде, я очень бы просил Вас хранить в большой тайне как описанные мною сейчас сцены, так и принцип самой постановки, идущей от народа, от свадьбы горничной в кухне, а не как обычно, в парадных комнатах.

6. Нам очень трудно переводить Вам деньги через банк, так как думаем, что это сопряжено с большими хлопотами для Вас. Поэтому с подателем сего мы посылаем еще 500 рублей. Простите, что пока не можем послать Вам бо́льшую сумму, так как Вам известно, что современный театр в летнее время, до начала сезона — нищий. Таковы условия коммуны.

Сердечно любящий Вас и восхищающийся Вами *К. Станиславский*»

5

29. 10. 26

Дорогой и милейший наш Константин Сергеевич.

Как мне Вас благодарить за Вашу книгу? [1] Для меня это было такое трогательное внимание с Вашей стороны, так меня вообще недолюбливают и такое отношение к себе я очень высоко ценю. Как драматическая наука и вообще как театральная наука, книга Ваша необыкновенна. Но меня она еще тронула воспоминаниями; т. к. мы с Вами родились почти число в число, то все события нашей жизни были приблизительно те же, — точно я перечитывал отчасти свою жизнь. Когда увидимся, я Вам проведу слегка аналогию. От всего сердца желаю здоровья и великих успехов.

Истинно любящий Вас и глубоко уважающий

А. Головин [2]

[1] Станиславский прислал Головину экземпляр первого издания своей книги «Моя жизнь в искусстве» с авторской надписью: «Дорогому, гениальному, незаменимому А. Я. Головину в знак искренней любви и уважения. К. С. Станиславский» В настоящее время этот экземпляр принадлежит Ю. М. Свирину, артисту Государственного академического театра драмы им. А. С. Пушкина.

[2] О теплых дружеских отношениях Головина и Станиславского свидетельствует нижеследующая телеграмма, полученная Головиным в канун Нового, 1927 года:

«От своего имени и от имени всего театра шлю горячо любимому гению наши дружеские поздравления Новым годом, новыми ослепительными созданиями. Слышали ли Вы в Детском овации наши? Костюмы удались на славу. Станиславский.

31 декабря 1926».

4 февраля 1927 г. Станиславский обращается к Головину с просьбой переделать эскиз декорации для сцены свадьбы Фигаро и Сюзанны, подробно аргументируя необходимость переноса действия в совершенно иное место и среду:

«Дорогой Александр Яковлевич.

В начале письма не могу удержаться от восторга по поводу всего: и Вашей чуткости, которая ухватывает на лету замысел режиссера, и Вашего удивительного знания сцены. (Покаюсь Вам, что полосатые арлекины, которые казались мне



Эскиз декорации IV акта комедии „Женитьба Фигаро". 1927

на эскизе не сценичными, оказались при свете рампы чудесными.) Вы увидали то, что мой опытный глаз режиссера не видел. Мизансцены, которые Вы замечательно умеете оправдать, и ослепительные краски, которые положены там. где нужно, не вразрез, а на помощь основному действию и главной сущности пьесы. Ваши краски не лезут в глаза, несмотря на свою яркость, и являются фоном для костюмов. Вы замечательно чувствуете тело актеров знанием складок материй, покроев. Словом, если я был Вашим поклонником,— теперь я стал психопатом. Вспоминаем Вас ежедневно и волнуемся тем, что мы, актеры, не сможем достичь Вашей высоты.

Теперь, когда уже выяснился спектакль, мне кажется, Вам полезно было бы познакомиться с общей картиной, которая получается на сцене.

Пьеса нами разрешена в известном уклоне. Она во что бы то ни стало должна быть революционной. Вы понимаете, как опасно это слово и как оно граничит с простой пошлой агиткой.

Но, к счастью, само произведение по своей сути либерально, и потому мы могли без компромисса пойти на это требование. Нам нужно только смело и ярко выметить основную артерию пьесы.

Вот какими соображениями мы при этом мотивировались.

В пьесе грань между высшим и низшим сословием проведена ярко, и при современных требованиях не приходится эту грань стушевывать, а, напротив, надо ярко вычерчивать. Роскошные граф и графиня (костюмы выходят замечательными по роскоши и цветам), попадая в бедную обстановку подвала башни, с необыкновенной силой выделяют ту основную разницу, которая нужна для пьесы. И в то же время бедность Сюзанны и Фигаро, дружно и любовно пытающихся превратить какой-то бывший склад вещей в уютную комнату для первой ночи,— становится необычайно трогательной и милой. Как трогательны пришедшие к новобрачным с крестьянскими обрядами простолюдины на фоне этих серых сырых стен подвала! Как великолепно контрастирует роскошь галереи, как вычурно ослепительны, изумительны комнаты графини и балкон с лестницей, пропеченный южным солнцем! Вероятно, такие же вычуры и роскошь еще больше подчеркнут эпоху изнеженности в последнем акте с ее выстриженными деревьями, фонтанами и озерами. Как хорош народный суд, идущий вразрез всей этой роскоши, и как становится необходима в этом толковании свадьба не в роскошном дворе дворцового фасада, а в закоулках дворца, где ютится прислуга. На этом бедном фоне, освещенном жарким заходящим солнцем, наивно, от сердечной простоты, простолюдины устроили трон и почетные кресла за свадебным столом. Наивная роскошь шаферов и шаферИц, пискливая флейта и волынка деревенских музыкантов, наивные деревенские танцы в присутствии блестяще разодетых графа и графини, глупо разряженной Марселины. Все это с полной выпуклостью заканчивает намеченную и выполненную линию пьесы и ее построение.

Ваш эскиз свадьбы великолепен. (Одно беда, что он сложен и не умещается на кругу. Об этом расскажет Вам Иван Яковлевич.) Я влюблен в этот эскиз и мне трудно от него отрешиться, и я не мог бы этого сделать, если бы пьеса ставилась в прежних обычных тонах, т. е. графской роскоши, в которую попадает народ. Однако, при всей моей влюбленности в эскиз, я и все мы ощущаем в этой картине какой-то уход от верно намеченной линии.

Ввиду того, что Ваша постановка обещает быть во всех смыслах образцовой, я и решился написать Вам это письмо. Быть может, Вы издали почувствуете то, о чем мы пишем, и поймете, насколько необходимо перенести свадьбу подальше от дворца, насколько нужно в этой картине народного торжества убогое убранство дворцовых задворок и среди них контраст пышных графских костюмов.

Горячо Вас любящий *К. Станиславский»*

6

4 апреля 1927

Милый, милый Константин Сергеевич.

Благодарю Вас от всего сердца за Ваше необыкновенное отношение ко мне. Я не стою того ни в каком повороте и Вы так меня хвалили, что мне было совестно, я знаю, что не стою этого. Ваша предупредительность, Ваше снисхождение к моей болезни, — нет слов, нет, чтобы выразить Вам мою признательность, дорогой, дорогой наш Константин Сергеевич!

Но Вы почувствуете, как я Вас благодарю, а Ваша культурность совершенно необыкновенна, — простите за это слово, оно очень избито, но я не могу найти другого.

Истинно и искренне преданный Вам и любящий Вас всегда

Ваш *А. Головин*

7

[Конец апреля 1927]

Милый и горячо любимый Константин Сергеевич.

Не найду слов благодарить Вас и театр за телеграмму после генеральной репетиции.[1] Я настолько был обрадован Вашим теплым отношением ко мне, что не нашелся сразу ответить Вам.

Вы преувеличиваете мои заслуги в постановке, и мне делается совестно. Милый Константин Сергеевич, я не умею поблагодарить всех, сделайте это сами, что я до глубины души тронут сердечным отношением всех и благодарю без конца, без конца.

Как я скорблю, а болею и не могу видеть Вас, — мне бы так хотелось поговорить с Вами. Крепко обнимаю Вас и желаю совершеннейшего успеха.

Ваш истинный почитатель *А. Головин*

P. S. Если Вам не составит труда, передайте мой искренний привет Р [ипсимэ] Карповне.

[1] Генеральная репетиция «Женитьбы Фигаро» состоялась в МХАТе 22 апреля 1927 г. После нее Головин получил следующую телеграмму:

«Зрительный зал вчерашней генеральной репетиции восторженно и несмолкаемо аплодировал Вам, великому мастеру, подлинному прекрасному живописцу. Весь Художественный театр приветствует гениального любимого Александра Яковлевича, поздравляет [с] громадным успехом и светлым праздником.
Станиславский
23 апреля 1927»

После открытой генеральной репетиции (28 апреля) Станиславский прислал Головину 30 апреля еще одну телеграмму:

«Зачарованный Вашим гением зрительный зал совершенно неистовствовал от восторга. Несмолкаемыми рукоплесканиями с вызовами требовали Вас на сцену. Бесконечно жалеем, что Вас не было на этом настоящем и громадном

Вашем празднике. Весь состав нашего театра и я еще раз поздравляем Вас, нашего дорогого, любимого и гениального художника. Верим, что следующие наши постановки с Вашим участием будут Вашим триумфом. Станиславский»

8

2 июня 1927

Дорогой и родной наш именинник!

Поздравляю Вас и крепко обнимаю и жажду видеть.

Милый Константин Сергеевич! Приезжайте с Вашими, а не с нашими театральными.[1] Мне ужасно хочется Вас видеть всецело. Я лежу, но уже значительно лучше.

Мой искренний привет Рипсимэ Карповне.

Крепко, крепко любящий Вас *А. Головин*

[1] Летом 1927 г. Станиславский во время гастролей МХАТа был в Ленинграде. Головин болел в это время и просил Станиславского приехать в Детское Село, но не с ленинградцами («нашими театральными»), а с актерами МХАТа («Вашими»). «Наши театральные» давно не привлекали Головина к работе и он не видел с их стороны того внимания, какое оказывали ему москвичи.

9

18 марта 1929

Дорогой и горячо любимый Константин Сергеевич.

Вы не представляете себе, как я был глубоко тронут последней Вашей телеграммой. Благодарность моя выше всяких границ за Ваше внимание ко мне,— просто не знаю, как и выразить Вам все.

У меня без малого все окончено к «Отелло». Как бы мне хотелось повидать Вас и выразить Вам то, что в письме у меня не выходит. Люблю я Вас до бесконечности и желаю полнейшего, полнейшего здоровья.

Ваш искреннейший почитатель *А. Головин*[1]

[1] Этому письму предшествовала телеграмма Станиславского от 3 марта 1929 г., в которой шла речь об эскизах Головина к «Отелло»:

«Потихоньку от докторов сегодня в первый раз увидал Ваши эскизы, пришел в восхищение и экстаз, жалею, что не могу лично написать, спешу телеграфом выразить свои восторги и обожание Вашего таланта. Обнимаю. Станиславский»

И. Я. ГРЕМИСЛАВСКОМУ[1]

1

3 ноября 1926

Дорогой и милый Иван Яковлевич.

Сердечно благодарю Вас за Ваше трогательное письмо,— верьте, что такое отношение не забывается. Еще раз спасибо.

Относительно занавеса переднего, хорошо бы его выполнить, как Вы задумали и на легком материале, а расцветку возьмите в падуге над галереей, а посредине сделайте эту блямбу серебряную, которая на этой падуге, — и там есть два такие отвода малиновые с серебром — помните? — и это будет очень хорошо. Только эту серебряную блямбу поместите не точно посредине, а немного повыше, вот в таком роде...[2] Сижу не отрываясь. Посылаю Вам расписку и контракт. Желаю искреннейше всяких удач и здоровья, мой самый нижайший привет Рипсимэ Карповне.

Ваш *А. Головин*

[1] Письма И. Я. Гремиславскому хранятся у Т. С. Пассек, копии — в музее МХАТа.

[2] Здесь в письме помещен набросок занавеса.

2

1 февраля 1927

Милый и дорогой Иван Яковлевич.

Я ужасно волнуюсь, что немного затянул с окончанием; у меня очень заболел глаз и прежняя болезнь дает себя знать.

Милый, напишите поскорей, что, как у Вас. Постарайтесь написать, как получите это письмо. Меня очень беспокоит, что я опять задержал, что я этим очень напортил. Еще немного и я увижу Вас!

Что, как Константин Сергеевич? Как его здоровье? Я чувствую, какие это неприятности у Вас! Может быть, я ошибаюсь?

Довольны ли Вы тем, что выходит? Жду с нетерпением ответа.

Искренне преданный Вам и желающий ужасно повидаться с Вами

А. Головин

Самый сердечный привет Рипсимэ Карповне.

3

24 февраля 1927

Дорогой и милый Иван Яковлевич.

Я думаю, что хватит так приехать. Хорошо бы, да если бы Леонидов[1] приехал, это так важно, да и режиссер[2] тоже. Постарайтесь подольше пробыть здесь, Вы много этим мне поможете, а то у меня все-таки немного затирает.

Знаете, — мне почему-то декорации «Отелло» кажутся в высоту, чем в ширину, прямо узкими.

Извините, что задержал расписку. Как я рад, что у Вас двигается дело: мне это значительно облегчает все.

Как меня радует, что у Вас все спорится![3] Желаю Вам исключительного успеха, прямо исключительного.

Передайте огромнейший и самый сердечный поклон удивительной Рипсимэ Карповне и поцелуйте ручки.

Ваш, всегда Ваш *А. Головин*

[1] Л. М. Леонидов был в МХАТе исполнителем роли Отелло, но принимал также большое участие в постановке этого спектакля, особенно после того, как Станиславский заболел и в начале 1929 г. по требованию врачей уехал за границу, откуда в письменном виде присылал свои соображения и указания (см.: К. С. Станиславский. Режиссерский план «Отелло». М., 1945).

[2] Режиссером спектакля «Отелло» был народный артист РСФСР И. Я. Судаков.

[3] Здесь Головин имеет в виду уже оформление «Женитьбы Фигаро» — до генеральной репетиции оставалось всего два месяца.

4

9 апреля 1927

Милый и хороший Иван Яковлевич.

Я ужасно был бы рад Вашему письму, сообщайте мне и дальше, что и как слаживается. Как это ужасно, что меня, кажется, не пустят к Вам,[1] — а как много есть, что передать Вам.

Милый друг, помните, я Вам говорил про верхний свет, — его в меру, и по бокам, в кулисах тоже свет: чтобы не было безжизненно в саду, те боковые фонари на полу, помните? Относительно стульев в башне я думаю: солома и просто дерево...[2]

Ваши очень хороши, но богаты. Но сами посмотрите на месте.

Двор свадебный весь светлый, писаная тень сама за себя скажет. А как Вы сделали небо, транспарантное или писаное? Я не знаю, как лучше будет звучать. В саду горизонты поинтенсивнее. Милый Иван Яковлевич, как этого достичь? Как у Вас вышла комната Марселины?

Спасибо Вам, дорогой, за Ваше необыкновенное отношение к нашей постановке. Что говорит великий наш друг Константин Сергеевич? Очень это интересно, очень.

«Отелло» вот в каком состоянии: я почти обработал две картины и иду дальше, так что, как только Вы будете свободны, мы с Вами соорудим макеты, — так и выйдет недели через три. Я Вам набросаю для макетов рисунки, а Вы мне скажете, что позволяет сцена, что нет.

Мерещится довольно забавно, — не знаю, что выйдет. Если снимки и не совсем удачны, — это не важно.[3] Меня очень интересует мост.[4]

Относительно халата для графа, — лучше дать ему белый пудермантель,[5] — знаете, когда бреют, — удобнее всего и как-то приятнее.

В Суде сравнительно полумрак в комнате суда, а в окошке очень интенсивный свет дня, голубого неба, — тогда и комната будет казаться мрачнее. Света за транспарантом в галерее поболее и посильнее.

Милый Иван Яковлевич, Вы извините, что я Вам все советую. Интересно, как все выходит, когда вращается? [6] Как эти полосатые?

Напишите, дорогой мой. Я знаю, что это очень скучно, но Вы доставите мне огромное удовольствие и успокоите меня немного. Мне все кажется, что я все сделал не так, как надо было, — но уже это всегда. Как бы я хотел Вас видеть! Всем низкий поклон.

Искренне Вас любящий, всегда Ваш *А. Головин*

Милый, напишите поскорее, когда генеральная и спектакль.

[1] Подразумевается, что не пустят врачи в Москву на репетиции «Фигаро» — Головин в это время был болен.

[2] Здесь в письме помещены два наброска стульев.

[3] Должно быть, речь идет о фотографиях с макетов к «Отелло».

[4] Здесь Головин снова переходит к «Женитьбе Фигаро».

[5] *Пудермантель* — часть одежды, похожая на пальто-пыльник из тонкого белого полотна. В XVIII в. пудермантель надевался парикмахером-цирюльником на клиента с целью предохранения костюма от пудры, которой обсыпали парик.

[6] Здесь в письме изображено несколько тонких, вертикально расположенных параллельных линий.

5

[*Около 20 апреля 1927*]

Дорогой мой Иван Яковлевич.

Пожалейте меня, напишите немного о том, как все собирается. Вам это хоть и трудно, но во имя нашей дружбы напишите несколько строчек. Посылаю Вам кровать и цветы. Башню украсьте гирляндами и венками, букетами: все длинное — это желтые и белые цветы с зеленью, а букеты могут быть темно-розовые.

Возьмите букет маргариток белых — это очень подойдет... [1]

Я буду ждать. Вы хотели мне написать после большой репетиции. [2]

Нижайший поклон всем. Будьте милы передайте письмо К. С. Буду Вам очень благодарен.

Крепко Вас обнимаю.

Ваш *А. Головин*

[1] Здесь в письме помещен набросок, изображающий цветки, соединенные тонкими неровными линиями.

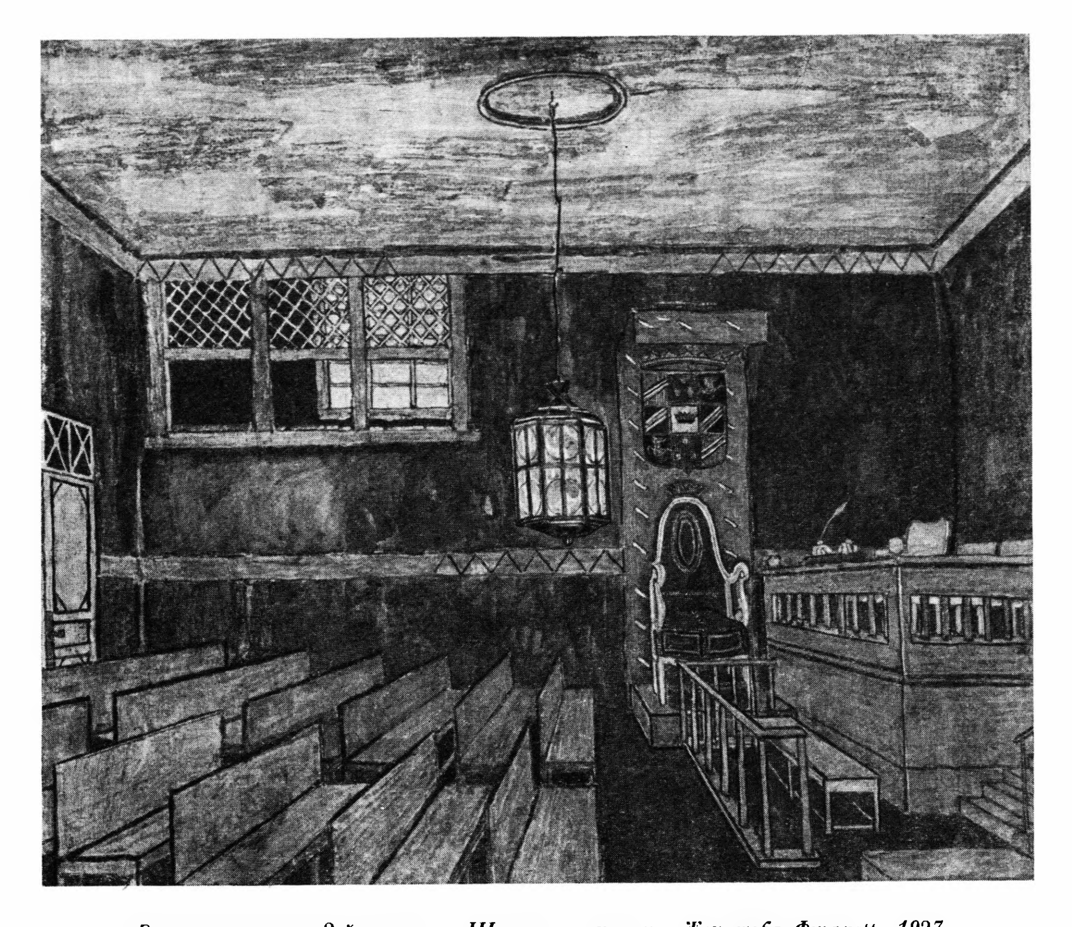
[2] «Большой репетицией» Головин, по-видимому, называет монтировочную или генеральную.

6

[*Начало октября 1927*]

Милый, милый и дорогой Иван Яковлевич.

Большое спасибо за письмо и фотографии. Я нахожу замечательное сходство всех. Прекрасный аппарат у Вас.



Эскиз декорации 2-й картины III акта комедии „Женитьба Фигаро“. 1927

Мне все-таки худо. Несмотря ни на что, я делаю эскизы. И как мне хочется сделать их во всю силу! Только не знаю, смогу ли. И чувствую, что опять задерживаю. У Михаила Павловича хорошо выходит.[1] Я думаю, что понравится, — очень жутко и красиво.

Был у меня Чупятов два раза. Я ему ни слова не говорил о том, как туго понимают в театре его направление...[2]

Венецианские эскизы я делаю, несмотря на черный бархат ночи, значительно светлее, потому что детали все-таки должны быть некоторые.

Был у меня испановед и обещал кое-что принести по части Кипра. И еще был у меня Жак по части костюмов.

Как бы мне хотелось увидеть Вас! Поклон и поцелуй Валерику от нас.

Ну, как у Вас в театре и дома? Константин Сергеевич скоро возвращается — правда ли это? К его приезду ничего не присылаю. Это очень жаль, но ничего не могу поделать.

Конечно, самый нижайший поклон Отелло.[3] Он, наверно, не верит уже больше, что все это состоится, и ничего поделать нельзя. Не гневайтесь за мое скверное писание. Крепко целую ручки дорогой Юлии Николаевны, и милого Валерика[4] поцелуйте. Постоянно вспоминаю вас всех и от всего сердца желаем вам всяких удач. Искренне всех Вас любящие

Александр и Анна.

[1] Михаил Павлович Зандин в этот период времени работал для МХАТа над эскизами декораций к инсценировке повести Достоевского «Дядюшкин сон».

[2] *Л. Т. Чупятов* — живописец и театральный художник. Его эскизы к постановке пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» были сначала приняты МХАТом, а потом забракованы.

[3] То есть Л. М. Леонидову.

[4] *Юлия Николаевна и Валерик* — жена и сын Гремиславского.

7

[*Сентябрь 1927*]

Крепко Вас обнимаю и целую за Вашу память обо мне и за Вашу отзывчивость. Письмо, которое Вы написали Константину Сергеевичу, было, вероятно, исключительное, потому что оно произвело там большое впечатление. Приехал Мейерхольд, был у меня и рассказывал об этом. А я опять лежу — еще неделю, и тогда мне разрешат опять работать. Это ужасно, ужасно прискорбно. Мне так смертельно хочется [работать], а главное, что я наношу всяческий ущерб театру.

Был у меня Чупятов и читал письмо, которое ему написали из театра. Миша скоро вышлет эскизы, по-моему, очень оригинально, — не знаю как найдут [у Вас] и как Вам понравится. Если Вам не трудно, еще раз на-

пишите, сколько костюмов для «Отелло» всего. Как бы мне поскорее окончить эти три эскиза.

Поцелуйте ручки у Юлии Николаевны от меня и поцелуйте ее от Анюты. Ну просто постоянно о вас вспоминаем.

Любящие Вас всех крепко *Головины*

8

[*Сентябрь 1927*]

Милый и дорогой Иван Яковлевич.

Как мы обрадовались Вашему письму и не передать! Что я очень долго не отвечал, — не надо гневаться. Зато три эскиза почти готовы и скоро я могу отдать Вам. Как бы хорошо было, если бы Вы сами приехали за ними.

Я не совсем понял, кому надо написать о Чупятове. Он был у меня и приносил несколько своих вещей, совсем превосходных. Художник он замечательный и большой оригинал.

Как мы без Вас скучаем! Как бы хотелось видеть Вас поскорей!

Все-таки я думаю в первые эскизы темноты не напускать, в особенности черноты, а то выйдет очень тоскливо.

Напишите мне адрес К. С. Я ему напишу. Послали ли Вы ему рисунки?

9

29 сентября 1927

У Отелло в доме придется делать такую лестницу... А такая хуже, как мы первоначально предполагали..[1] Возможен ли такой фонарь сбоку у Отелло [в доме]? ..[2]

Если Вы напишете поскорей, я буду очень признателен. Напишите, как все складывается. И что сам Отелло, приехал ли он?

Есть много о чем поговорить с Вами, но это до нашего свидания. Стараюсь, не знаю, что выйдет.

Поцелуйте ручки у дорогой и милой Юлии Николаевны. Как мы скучаем! Перед нашими окнами все играют в крокет и мы как-то невольно ищем Валерика. Поцелуйте его крепко от нас. А что поделывает уважаемый Бинголо?[3] Целуем Вас всех и страшно желаем видеть. Ваши дядя Саша и тетя Анюта. Любим вас очень... очень...

Сейчас принялся опять за дело. Скажите, Константин Сергеевич сделал у нас в «Отелло» большие изменения? У меня какая-то неуверенность.

Придется переехать на другую квартиру,[4] и это все-таки ломка.

Я просил взять от меня «Горе от ума»,[5] — его взяли и отдали Рабиновичу.

Балет новой постановки не будет — его отменили; то же, вероятно, будет и с «Евгением Онегиным».[6]

Как поживают Юлия Николаевна и миленький Валерйк? Как мы о Вас скучаем, если бы Вы знали! Самое нижайшее почтение Юлии Николаевне. Вещи все целы и в порядке. Поцелуйте Валерйка.

Крепко Вас любящий *А. Головин*

[1] Здесь в письме помещены наброски, изображающие два варианта лестниц.
[2] Слева на полях помещен набросок, изображающий фонарь.
[3] *Уважаемый Бинголо* — овчарка, принадлежавшая Гремиславским.
[4] Осенью 1927 г. Головины переехали из «полуциркуля» Екатерининского дворца в квартиру на Средней улице Детского Села, где три года спустя А. Я. Головин скончался.
[5] В начале 1927 г. Головин согласился взять на себя оформление «Горя от ума» в Государственном академическом театре драмы. Режиссером был К. П. Хохлов, который после отказа Головина выпустил этот спектакль в сотрудничестве с московским театральным художником И. М. Рабиновичем (премьера 15 июня 1928 г.).
[6] О каком балете пишет Головин, установить не удалось. Во всяком случае, не о балете «Ледяная дева», поставленном 27 апреля 1927 г. в Театре оперы и балета в старых декорациях Головина к балету «Сольвейг».

После отказа Станиславского ставить «Онегина» руководство Театра оперы и балета просило Головина работать над этим спектаклем с режиссерами К. П. Хохловым и В. Р. Раппапортом, но спектакль осуществлен не был. Сохранившиеся эскизы декораций к опере «Евгений Онегин» были написаны частично для Одесского театра, частично для того спектакля, о котором здесь идет речь.

10

26 декабря 1927

Ваничка наш и мое сердце. Вы стали моим сердцем — теперь темп передается из Москвы сюда.

Сейчас мне лучше. Я все это время работал усиленно: переделал сенат и немного мост; за этим, вероятно, начну, и это будет скоро, где ду[шит].[1] Я нашел мастера очень хорошего для деревяшек.[2] Портал тоже сообразил: боковые части, я думаю, из папье-маше, а занавес свободный, мягкий.

Сейчас прочел про болезнь Константина Сергеевича и очень встревожился. Напишите, что с ним, как он?

Я еще раз с большим вниманием прочел «Отелло» и нашел слова Отелло: он говорит «пернатые войска», — и действительно, есть войска с перьями на головах. И он все-таки должен быть очень черен.

Чтò Юлия Николаевна и Валерйк? Как бы хотелось вас всех увидеть. Я все-таки делаю не очень темно. Первые две картины не бархат. Напишите Ваш взгляд на это. Если Вы хотите действительно меня поддержать, пишите почаще, хоть несколько слов. Затеи наши двигаются с божьей помощью. Анюта всем кланяется. Я Вас крепко целую.

Ваш, истинно Ваш *А. Головин*

Поклон Константину Сергеевичу и Рипсимэ Карповне.

[1] *...где душит...*— то есть спальню Дездемоны.
[2] *...для деревяшек...* — то есть для резных деревянных частей макетов к «Отелло».

11

27 декабря 1927

Дорогое мое сердце Ваничка, мой ритм.

Вы знаете, какое событие произойдет 13 или 26 января? Великий трагик Юрьев играет у Вас в Москве на бенефис Головина[1] из Малого театра. В Большом театре идет «Отелло». Меня волнует, не совпадем ли мы. Что они там сделают? Может быть, Вы как-нибудь разузнаете это? Так неприятно совпасть.

Мне представляется, что они такую Венецию разведут, что нам пропадать.

Поцелуйте ручки и передайте нижайший поклон от нас Юлии Николаевне и Валерику. А что уважаемый Бинголо?

Дорогой Ваничка, целуем Вас крепко. Ваш *А. Головин*

[1] *С. А. Головин* — артист Московского Малого театра, заслуженный деятель искусств РСФСР.

12

29 декабря 1927

Милое мое сердце, милый мой ритм!

Спешу поздравить Вас, Юлию Николаевну и Валерика с наступающим Новым годом, и все мои мысли пусть осуществятся, и все выдумки.

Меня очень волнует спектакль «Отелло» в Большом театре 23 или 26 января. И вдруг точь-в-точь, как у нас?

Целую ручки Юлии Николаевны, и Вас, и Валерика.

Всегда и точно Ваш *А. Головин*

13

[*1927?*]

Дорогой и милый, милый наш Ваничка!

Как я был рад Вашему письму и Вашим сердечным отношениям к нам. Благодарю бога, я на ногах покуда. Не знаю, что будет дальше. Делаю Отелло и Дездемону и эскизы. Конечно, пока еще нет полной силы для работы, но все-таки сижу за рисунками целый день.

У Вас в Москве теперь идет Шекспир с Папазяном.[1] Вероятно, Вы видели или слышали? Напишите, что̀ и как.

Лицо у нашего Отелло великолепное, и мне не хочется его очень изменять — он так хорош! Еще немножечко, и я Вас попрошу пожаловать. Как я невыразимо счастлив, что мы скоро увидимся!

Относительно бури у меня есть кое-какие соображения. Переговорим, когда приедете. Может быть, Вы еще не начали делать мебель вокруг стола в Сенате? Я имею тоже кое-что предложить другое. В то время как я раскрашивал этот эскиз, мне и показалась эта мебель иначе.

Я просто не чаю, что увижу вас всех. И наши тоже. Правда, мы очень соскучились, очень!

Конечно, это история, сюда не идущая: мне кажется, что Рипсимэ Карповна что-то имеет против меня и меня это очень печалит.

Что там у Вас? Как здоровье Конст. Серг.? Передайте ему мой сердечнейший привет и пожелание удач. Ваших и Вас сердечно обнимаю и целую ручки Юлии Николаевны. Поклон Уважаемому. [2]

Еще чуточку, — ох, эта моя хворь! — и я бы все вовремя сделал.

[1] *В. К. Папазян* — драматический актер, ныне народный артист СССР.
[2] *Уважаемый* — овчарка Гремиславских Бинголо.

14

[*Конец февраля 1928*]

Дорогой, дорогой Иван Яковлевич!

Я был в инфлюэнце целый месяц и опять был в весьма плохом состоянии. Плюс задержка работ, да еще я услышал во время болезни, что на репетициях «Отелло» идет замечательно.

Получили ли Вы Мишины эскизы? Я не успел Вам написать: надо бы Вам самим их посмотреть без всех. Вы, вероятно, так и сделали. Как Вы их находите? Я боюсь, — [хотя] мне они очень нравятся. Во всяком случае не заурядно, мне кажется.

15

[*Первая половина октября 1928*]

Замечательный и дорогой, дорогой, бесценный мой Ваничка!

Как мне Вас благодарить за Ваше внимание и заботливость! Я сейчас устроился так, что могу все делать лежа и ни один доктор ничего не может сказать. Все три большие эскиза нарисованы углем и сочинены. Приступаю к окраске. Анюта (изобретение и устройство всецело принадлежат ей) сделала особый мольберт и очень удобно на нем рисовать. Костюмы дня через два пришлю. Теперь вот что:

Приезд — утро.

Кордегардия — не знаю, по-моему, ночь?

Кабинет — день.

Как-нибудь сообщите относительно кордегардии, прошу Вас, и поскорее. Пока сил хватает, приложу все старания. Как все это интересно! Как-то идет все глубже. Ах, если бы удалось! Я воображаю, как негодовал

известный нам человек.[1] Но ничего не поделаешь. Если не трудно, пишите хоть по три строчки и почаще. Целую ручки Юлии Николаевны. Анюта ее крепко обнимает, а также милого Валерйка. А что Уважаемый?

Бесконечная благодарность за все и бесконечно целую Вас, дорогой наш Ваничка.

А. Головин

[1] О ком идет речь, установить не удалось.

16

[Вторая половина октября 1928]

Дорогой, крепко дорогой и милый Ваничка!

29 числа состоится приезд в Детское Село И. Я. Гремиславского и он получит все костюмы. Что делать с Эмилией? Она, говорят, очень пополнела. И так досадно, что есть один костюм — очень был бы хорош, но вот препятствие — полнота.

Вопросов пока никаких. Увидимся, я Вас спрошу. Вот покрасить последние два эскиза я вряд ли успею, а может быть и удастся...

Я боюсь, что Отелло сердится. Ну, надеюсь, все обойдется.

Целую Вас крепко-раскрепко. Передайте привет всем Вашим и Отелло.

Ваш *А. Головин*

17

[Середина декабря 1928]

Дорогой, дорогой мой Ваничка!

Спешу поздравить Вас и Ваших с наступающим праздником и пожелать здоровья настоящего и удач, удач без конца.

Я перенес большое потрясение для организма, мне выпустили пять стаканов крови и это, видимо, подействовало на меня удачно. Благодаря бога, я чувствую себя значительно лучше.

На днях вышлю Вам еще партию (эскизов). Что поделаешь с болезнью — было очень трудно. Я уже немного встаю и надеюсь понемногу окрепнуть. Как Вы, как Ваши? Не гневайтесь на меня, что я так долго не писал Вам. Спасибо за Вашу помощь и поздравление с именинами. Как мы все скучаем о Вас и Ваших, как хотим видеть. Целую Вас крепко-накрепко и ручки Юлии Николаевны. От всех нас самый нижайший поклон и лучшие пожелания.

Ваш, искренне Ваш *А. Головин*

18

30 декабря 1928

Крепко-раскрепко Вас обнимаем, наш милый, милый Ваничка, и желаем Вам и Вашим полнейшего здоровья и всяких успехов в Новый год. Сколько Вам их надо и не перечтешь. Как я обрадовался Вашему письму! Воображаю, что у Вас делов!

Я думаю все-таки окончить все и не пропускать еще двух картин — «Послов» и «Фонтан»: веселее, а то какое-то чувство неоконченного и два раза повторять «Кабинет» скучно. Правда, подумайте, я буду делать, — так лучше. В картине «Спальня», помните, там есть вот эти закоулки...[1]

Я три эскиза без малого закончил и начал следующие: «Глухой переход», «Уголок стены с красным небом», «Спальня», «Фонтан», «Лестница», «Послы», — вот, кажется, и все, если не ошибаюсь.

Немножко еще терпения. Крепко целую ручки Юлии Николаевны. Анюта бесконечно ее целует и поздравляет с Новым годом.

Как я Вам благодарен за деньги, Вы это сами чувствуете. Расписку я передам Михаилу Зандину, он Вам ее пришлет. Валерика мы с Анютой крепко целуем. А как поживает Уважаемый? Еще раз крепко обнимаем.

Ваши *Александр и Анна Головины*

Как это ужасно нездоровье Константина Сергеевича! Как это все будет? Если увидите Рипсимэ Карповну, передайте ей мое поздравление с Новым годом, а ее попросите передать К. С., если это возможно.

[1] Здесь в письме помещен набросок, воспроизводящий часть плана «Спальни», и даются пояснения к нему.

19

[Первая половина января 1929]

Миленький, миленький и дорогой наш Ваничка!

Спасибо за Ваши дорогие письма. Стало мне полегче и прилагаю все усилия работать «Отелло». Не знаю, попадаю ли я? Сегодня приступлю к самим Отелло и Дездемоне и окончанию трех больших эскизов.

Понятны ли Вам мои надписи?

Обнимаю Вас крепко-накрепко и всем Вашим низко кланяюсь и целую ручки Юлии Николаевны. Будете ли Вы обитать здесь у нас, или это еще неизвестно? Поклон дорогому Константину Сергеевичу. И как бы я хотел его тоже повидать. И еще поклон Рипсимэ Карповне. За деньги несказанно благодарю.

20

[Середина января 1929]

Дорогой, дорогой Ваничка!

У меня будут готовы, вернее, они и сейчас готовы, четыре эскиза к «Отелло», но они требуют небольшого просмотра. Более готовы «Переход с лестницей» и «Спальня» и почти не требуют пересмотра. Затем следует угловой каменный помост для патетического момента.

Вы мне, дорогой мой, все-таки укажите, что̀ Вам скорей нужно. Нужна ли лестница? «Послы» — может выйти вещь недурная из нее. По всей вероятности, будьте готовы к понедельнику, 11 числа. Накануне извещу Вас телеграммой.

Непонятна эта история с Анциферовым. Почему он проверял меня? Я, конечно, ничего не показал и не сообщил ничего.[1] Крепко, крепко обнимаю Вас и Ваших. Желаю всем удачи.

Ваш *А. Головин*

[1] *Н. П. Анциферов* — литературовед, знаток истории Петербурга—Ленинграда. Позднее сотрудник Литературного музея в Москве. При посещении Головина, вероятно, стал расспрашивать его о работе над «Отелло», а Головин, по своей подозрительности, подумал, что его контролируют или хотят выведать его решение этого спектакля.

21

[Середина января 1929]

Дорогой, дорогой Ваничка!

Вы не можете себе представить, как я был глубоко тронут Вашим милым письмом. Что я оказался невежей, то это виноват грипп, который уложил меня совсем. Плохо, очень плохо было, — сейчас получше. Как Вы справляетесь? Что Ваши? Я надеюсь, что в добром здравии.

Сюда едет Зинаида Сергеевна Соколова.[1] Вы не знаете, для чего это? И если Вам не трудно, напишите словечко. Мне кажется, что она режиссирует «Севильского цирюльника»,— правильно я понимаю. или нет?

Делаю костюмы. Вы собираетесь приехать в конце мая. Как мне хочется Вас повидать, Ваничка милый! Я все-таки думаю, что офицеров не [надо] очень пестрить. Какой-то тон надо, — что это, дескать, штатские, а это военщина.

У нас здесь, в Мариинском театре, тоже идет «Отелло».[2] Я слежу через Мишеньку, но опера эта, кажется, нечто иное, и либретто иное.

Как мне хочется полностью закончить работу! Так, значит, утверждено, что Яго — это Качалов.[3] Не дадут ли мне свои фотографии, хоть

открытки, Качалов и Подгорный.[4] Милый, пришлите их, буду Вам очень благодарен.

Целую Вас крепко. Анюта шлет свой сердечный поклон всем.

Ваш всегда глубоко любящий *А. Головин*

[1] *З. С. Соколова* — режиссер оперной студии Большого театра (с 1919 г.) потом в оперной студии-театре им. Станиславского, заслуженная артистка РСФСР. Должна была ставить в оперной студии-театре им. Станиславского оперу «Севильский цирюльник» в декорациях Головина.

[2] *...идет «Отелло»...* — вместо «пойдет». Премьера оперы Верди «Отелло» в постановке В. Р. Раппапорта и декорациях В. А. Щуко состоялась в Государственном академическом театре оперы и балета 14 июня 1929 г.

[3] В. И. Качалов роли Яго не играл, а исполнял ее В. А. Синицын.

[4] Н. А. Подгорный играл роль дожа. Просьба о присылке фотографий тех актеров, для которых ему надлежало сочинять эскизы костюмов, очень характерна для Головина. Ему необходимо было знакомство с фигурой и лицом исполнителя каждой из ролей.

22

[*Май 1929*]

Дорогой моему сердцу или, вернее, всему нашему дому, Ваничка — Иван Яковлевич!

Теперь надеюсь скоро увидеть Вас и поговорить обо всем. Воображаю, сколько новых мизансцен! Чувствует мое сердце, что все по-новому. Когда приедете, по-моему, лучше не везите самого Отелло — или лучше повидаться с ним? Мне совестно, что я так мало сделал. Да и опасался делать, думая, что все придется переделывать.

Если бы Вы поскорее собрались сюда! У меня есть совсем новые мотивы. Послушался Вас и начал костюмы.

Ну что? Как у Вас теперь наладилось? Можете себе представить, как я невероятно хочу повидаться с Вами. А иногда мне почему-то начинает казаться, что «Отелло» отменен. И делается ужасно тоскливо. Он мог бы выйти неплохо, — а впрочем, ничего не знаю. Приезжайте. Отпустят ли Вас теперь хоть дня на два. Нижайшее почтение от меня и Анюты Юлии Николаевне и Валерйку. Обнимаю Вас крепко-накрепко.

Ваш неизменный *А. Головин*

23

[*Начало июня 1929*]

Дорогой и горячо любимый Ваничка!

Была у меня Зинаида Сергеевна и привезла макет «Севильского цирюльника». Это, вероятно, и есть то, о чем Вы говорили. Задумано Константином Сергеевичем хорошо, очень хорошо. И может выйти забавно, но вот какая история, — там нет круга,[1] и что, как это будет, —

не понимаю. Я думаю, что часть должна вертеться, часть просто поставить. Пока неясно. Зинаида Сергеевна старалась мне объяснить макет, но было все-таки очень неясно. Вероятно, впоследствии будет яснее. Я вот побаиваюсь, брат, Владимира Сергеевича, [2] — он, кажется, тоже принимает участие в этой постановке. Впрочем, я его очень мало знаю.

Как же, неужели я Вас до осени не увижу? Вы, вероятно, этот сезон будете невероятно заняты: у Вас Дмитриев с двадцатью картинами, — «Воскресение» [3] — это громадная работа.

Ваничка, мой дорогой, без Вас я не возьмусь за дело, это совершенно немыслимо ни с какой стороны! Я слышал, что Константин Сергеевич хочет просить Вас помочь и исполнить эту постановку. Разъясните, милый Ваничка, как бы я с Вами поговорил и повидал Вас. Но у меня терпение еще есть, буду ждать осени. Как я люблю Вас, особенный наш Ваничка! Напишите, когда Вы уедете? Как здравствуют Юлия Николаевна и Валерик? От нас им привет. Целую ручки у Юлии Николаевны, и Анюта ее крепко обнимает и целует. Часто-часто говорим о Вас, и любим, любим бесконечно.

Ваши *А.* и *А. Головины*

Поздравьте Уважаемого с наградой.

[1] До начала работы в МХАТе над «Женитьбой Фигаро» Головин никогда ранее вращающимся кругом не пользовался. Режиссерский замысел Станиславского, очевидно, предполагал наличие круга также и при постановке оперы «Севильский цирюльник».

[2] *В. С. Алексеев* — брат К. С. Станиславского, режиссер, работал со Станиславским в оперной студии Большого театра, потом в Оперном театре-студии им. Станиславского. Заслуженный артист республики.

[3] Художник В. В. Дмитриев оформлял в это время в МХАТе инсценировку по роману Л. Н. Толстого «Воскресение» (премьера — 30 января 1930 г.).

24

[*Конец июня 1929*]

Ваничка, дорогой мой!

Сейчас получил Ваше письмо и спешу Вам ответить. Через месяц, когда Вы вернетесь, приедете Вы за эскизами сами или нет? Мы так хотим Вас повидать и побеседовать с Вами, столько вопросов! Я не знаю, получили ли Вы мое заказное письмо на Химки.

Сижу сплошь, сколько сил хватает, за нашими рисунками...

Интересно, что-то у нас выйдет с «Отелло»? Это оригинально, если сам Мироныч [1] возьмется за дело, а может еще подъедет и «сам»? [2]

Дорогой мой, как принципиально насчет «Севильского цирюльника»? Вы согласны? Тоже черкните об этом. Как Вы думаете относительно гонорара? Я думаю остаться при том же. Вещь нелегкая...

Я сижу на балконе и рисую. Воздуху много и погода ничего себе. Меня должен посетить кто заведует этим маленьким театром, [3] — Миша тоже задержан здесь из-за этого. Передайте, пожалуйста, Рипсимэ Карповне, что я имею копию с протокола решения сделать меня народным артистом, [4] и поцелуйте ручки.

Все мы крепко любим Вас и обнимаем. Желаем от всего сердца всем вам здравствовать и всего самого наилучшего.

Ваши всегда *А.* и *А. Головины*

[1] *Мироныч* — Леонид Миронович Леонидов.

[2] *Сам* — К. С. Станиславский.

[3] Кого имел в виду Головин, выяснить не удалось.

[4] Звание народного артиста республики было присвоено А. Я. Головину в 1928 г. Здесь, по-видимому, идет речь о копии постановления, необходимой Головину в связи с подачей им заявления о пенсии.

25

[*1929?*]

Обнимаю крепко-раскрепко дорогого Ваничку и сообщаю, что и день, и ночь без всякого перерыва все красится. Не знаю, что выйдет. Все уже нарисовано и красится. Бесконечно целую ручки дорогой Юлии Николаевны и целую Валерика.

26

[*Июнь 1929*]

Ваничка! Душенька моя! Как мы Вас любим, как хотим видеть! Как я обрадовался Вашему письму! А то я совсем захворал, что не имел от Вас известий. Конечно, великолепно, что Вы добрались до некоторого отдыха.

Как я счастлив, что Вы соглашаетесь работать вместе. [1] Я получил письмо от Зинаиды Сергеевны. Они уже ждут. Я отписал им, что это преждевременно, уж очень они скоры.

Костюмы идут солидно. [2] Представьте, я не знаю, Монтано военный или нет? Нет на это никаких указаний, — во втором Вашем списке он даже не значится.

Спасибо за желание помочь мне. Вы почувствовали, что мои финансы были плохи. Я получил все сполна.

Я кое-что надумал для последних двух декораций. А вот история,— у нас нет комнаты для Эмилии. Я не помню,— она, кажется, не нужна.

Я потихонечку болею, но все-таки сил больше значительно. Крепко-раскрепко мы Вас целуем и обнимаем и любим бесконечно.

Сейчас объявился господин Отелло... [3]

[1] Речь идет о согласии Гремиславского на предложение Головина сотрудничать с ним в работе над оформлением оперы «Севильский цирюльник».

[2] То есть работа над эскизами костюмов ладится. Головин здесь возвращается к своей работе над «Отелло».

[3] То есть приехал Л. М. Леонидов.

27

[Начало сентября 1929]

Милый, милый, необыкновенный Ваничка!

Как я обрадовался письму Вашему! Об этом нечего говорить. Как я хочу Вас видеть, тоже говорить не приходится. Как хорошо, что все начинает немного двигаться относительно «Отелло». Относительно лодки возьмем тип, что они там называют «gondola». Она ничем не кончается или с двумя носами, и мы выходим из положения. Сижу неотрывно с костюмами, что довольно трудно. Хорошо, что наш дорогой Мироныч просмотрел их несколько раз и, по-видимому, утвердил их. Мы очень хорошо с ним беседовали, он очень любезный человек. Все-таки у нас нет комнаты Эмилии. Я с ним говорил о ней, он сказал, что можно ее избежать.

Дорогой Ваничка, если встретятся какие вопросы, напишите мне. Так бы хотелось, чтобы что-нибудь вышло из этой затеи! Я получил письмо от Зинаиды Сергеевны и ровно ничего не понимаю. Такая сумятица! Не говорите ей об этом, да она и не виновата, пожалуй. Из ее письма видно, что и ей самой не ясно.

Крепко целую ручки Юлии Николаевны и целую Валерика, а Вас, Ваничка мой милый, не передать, как я Вас люблю и обнимаю без конца.

Ваш *А. Головин*

Анюта благодарит Вас за память и шлет Вам поклон.

28

[Конец сентября 1929]

Милый и удивительный наш Ваничка!

Как я Вам благодарен за Ваши письма. Они вселяют бодрость, насколько это мне возможно по возрасту.

Относительно кусков дерева на грифе носа и корме: они торчат прямо.

Как я невыразимо счастлив, что это все находится в Ваших удивительных руках! Что-то Вы скажете про костюмы? Когда Вы будете езжать сюда, попросите у Отелло бутылку жидкости Трунечека. Он мне не говорил, во сколько это обходится. Спросите Вы. Может быть, он Вам скажет, а то как-то неловко.

Относительно парчи: я рисую свои [парчи], а может быть, случайно у Вас найдутся подходящие? Как жалко, что я не могу их видеть. Ну, да Вы подберете! Немного на машинке прошить чем-нибудь.

Спасибо за все и заранее спасибо за Трунечека. Поклон от нас Вашим. Вас я крепко-раскрепко целую и обнимаю. Передайте мой нижайший поклон Отелло.

29

[*Конец сентября 1929*]

Ваничка, дорогой и милый мой!

Я написал Остроградскому, [1] что я приступил, и сказал, что буду спешить поскольку возможно.

Меня ужасно беспокоит сам Отелло! Как, понравилось ли ему? И потом эта полная дама. За остальных я как-то не боюсь. Еще Родриго подозрителен. Относительно богатого костюма Отелло с оранжевой пакидкой, я забыл нарисовать, как прикрепляются рукава поддевки... [2] Если перенесут «Севильского цирюльника» на будущий год, мне будет очень трудно, да ничего не поделаешь.

А жалко — я бы теперь работал и работал. Целую Вас крепко-крепко и от всего сердца желаю Вам всяких успехов.

Ваш всегда *А. Головин*

Анюта шлет свои лучшие пожелания. Поклон Рипсимэ Карповне.

[1] *Ф. Д. Остроградский* — заместитель председателя правления и заместитель председателя художественного совета Оперного театра-студии им. Станиславского.

[2] Далее в письме следуют наброски, воспроизводящие рукава, и даются пояснительные надписи к ним.

30

[*Первые числа октября 1929*]

Ваничка, милый наш Ваничка, что с Вами? Я уж беспокоюсь, здоровы ли Вы или что еще случилось! Я Вас ждал 19-го весь день и волновался невероятно. Мне почему-то показалось, что с Вами, дорогой наш, что-то произошло. Напишите или как-нибудь дайте знать что и как? Когда приедете, не забудьте какую-нибудь тряпицу или старую клеенку, чтобы все запаковать, [1] — теперь все дождит. Как Ваши, здоровы ли они? Целую ручки Юлии Николаевны и Валерика.

Вас, наш милый, хороший, крепко обнимаю и целую.

Ваш *А. Головин*

Наш поклон Рипсимэ Карповне. Анюта всем кланяется.

[1] Речь идет об эскизах декораций и костюмов к «Отелло», которые Гремиславский должен был отвезти в Москву.

31

18 декабря 1929

Какой внимательный и отзывчивый к чужим невзгодам наш Ваничка дорогой и как его благодарить за все — и не знаю. Как я был бесконечно тронут Вашими последними письмами!

Рыбакова я не вижу—у него дочь больна заразной болезнью, и теперь просить его очень трудно. Это относительно заявления о пенсии, об ее увеличении. С докторами тоже я совсем не могу ничего поделать. Нужны гонорары, а у меня их нет в данный момент. Приходится немного подождать.

Посылаю Вам с уважаемой глубоко Татьяной Сергеевной[1] те несколько штучек, о которых Вы писали мне. Еще остались три костюма на Кипре,— как я просчитался, не понимаю. Я должен изобразить тамошних жителей. Я сейчас напишу Вам ответы на Ваши вопросы отдельно.[2]

Относительно курения Яго: данных на это никаких, и никаких указаний. Они курили кальян на Кипре, подражая туркам, но это такая громоздкая штука, что с собой трудно тащить. И было бы совсем хорошо не курить. Туфельку Дездемоны в спальне я сделал,— не знаю, угодил ли?

Настоящей воды надо всегда избегать на сцене. Она никогда не удается и кажется не настоящей. И поддельная, плохо устроенная, всегда лучше. Несколько раз мне самому пришлось испытать это и приходилось отказаться от настоящей.

Попросите товарища режиссера от моего имени не зажигать всех окон — выходит всегда фабрика. По-моему, зажигать постепенно, не все разом, а то будет электричество. И сила света не должна быть одинакова. Окошечка два надо было бы оставить со ставнями, а самая точка света в окнах не должна быть видна, а то будет слепить и нельзя смотреть на сцену.

Относительно огня в камине: по-моему, возможны тлеющие угли из корнгласа, оранжево-желтые. Какой ужас малиновый огонь на сцене! И он погубит всю декорацию и все костюмы, и, конечно, повредит общему сценическому ансамблю.

Все источники света заглушите немного желтым густым лаком, за что принесу Вам мою живейшую благодарность.

Какой способ изобрести нам, чтобы переслать Вам ламбрекены, падугу, занавес, и вообще портал, над которым я сижу?.. Я побаиваюсь, не имеет ли чего против меня Отелло? Я ему написал уже давно, но он не отвечает. И, главное, боюсь, не сердится ли он за что-нибудь на меня.

Целую Вас бесконечно и крепко обнимаю и благодарю Вас еще раз за все.

Поистине Вас любящий *А. Головин*

Анюта Вам шлет свой привет и великую благодарность.

Знаменитый платок Дездемоны, если Вы ничего не будете иметь против, мы сами вышьем и соорудим.

[1] *Татьяна Сергеевна* — Т. С. Пассек была в это время по служебным делам в Ленинграде и по просьбе Гремиславского заезжала к Головиным.

[2] Публикуем письмо Гремиславского, также содержащее ряд вопросов Головину, касающихся постановки «Отелло». Оригинал письма хранится в ГЦТМ, в архиве Головина.

«[1929, ноябрь—декабрь]

Дорогой Александр Яковлевич.

Танюша Вам расскажет все о моем состоянии, я же пишу только вопросы, на которые очень прошу скоро ответить — письмом с набросками карандашом — я пойму — и объяснениями.

1. Для второй картины (мост) нужно очень много цветов. Отелло бросает их в лодку — каких?
2. Кабинет на Кипре — на стол вазу для цветов и букет Дездемоны — какие?
3. Чернильницу на стол в кабинете.
4. Там же табуретки.
5. 1-я картина.
6. Кипр. Подарки Отелло от туземцев (4-й акт) и ключи на щите или подушке.
7. Могут ли быть щиты?
8. Три знамени на верху башен и одно для Отелло.
9. Бутылку для Яго (кордегардия).
10. Три женских костюма (рисунки) для прислуги Брабанцио — экономка, нянька и т. п.— в этой картине не очень светло.
11. Ковер в гондолу (если находите возможным).
12. Два ковра на полу в кордегардии, для музыкантов.

Вот пока все. Не затрудняйте себя очень рисунками, объясните на словах, только умоляю поскорей.

Обнимаю Вас. Ваш *И. Г.*

Сердечный привет Анне Яковлевне. Все, что хочу сказать Вам от себя, скажет Таня».

32

[*Середина февраля 1930*]

Дорогой, дорогой, золотой Ваничка.

Посылаю Вам рисунок стола в кабинете Отелло. Насколько я помню, там был накрытый стол посреди эскиза. Моя просьба к Вам, мое сердце, положите на стол какие-нибудь фолианты и рулон карт географических.

Я представляю, что с Вами! Как Вы должны устать!

Не знаю, понравился ли Вам портал? У меня была мысль обобщить зеленоватым венецианским шелком все. И хорошо было бы, чтобы зеленоватый шелк, не теряя своего цвета, отдавал немного в оранжевое. Можно, я думаю, сделать все падуги такие, исключая последнего акта спальни, где [имеются] намеки на падугу желтую с черным. Там без малого выходит падуга. Как я желаю Вам окончить все это благополучно, от всего сердца желаю Вам. Платок готов.

Как лодки? Вот что мне кажется трудным. Я уж и не прошу Вас писать. Я знаю, что пока это невозможно.

Поздравляю Вас с успехом Вашим в толстовской пьесе,[1] от души порадовался за Вас. Обнимаю и крепко-раскрепко целую. Анюта Вам кланяется и желает сердечно всяких успехов.

Всегда Ваш *А. Головин*

[1] Речь идет о постановке в МХАТе инсценировки по роману Л. Н. Толстого «Воскресение».

33

[*Февраль 1930*]

Дорогой, дорогой Ваничка наш!

Воображаю себе, что за паника у Вас, что у Вас за попыха́ сейчас. Не знаю, угодил ли я Вам порталом? Как бы хотелось знать! Но я Вас не прошу писать, зная, как дорога каждая минута. И выйдет ли что-нибудь из этой зеленой истории?

Но одна просьба все-таки есть к Вам. Вот что случилось: Мейерхольд в бытность свою у нас 1—3 года тому назад сказал мне, что он хочет возобновить в Большом театре «Каменного гостя», которого мы с ним делали в Мариинском театре, и что таким путем я могу немного заработать за право воспроизведения. Был у меня здесь Дарский и художник, ведущий это возобновление. И я получил от Гусмана письмо, в котором он просит меня сообщить ему, сколько мне следует за это воспроизведение. И после все смолкло настолько, что я не получаю никакого ответа ни на письма мои к Мейерхольду, ни на телеграммы. А он сам хотел говорить с Гусманом, так что я не могу ответить и чувствую, что что-то стряслось с Мейером.[1] Он всегда такой аккуратный, а особенно она.[2] Мне невероятно совестно Вас с этим беспокоить, зная, как Вы заняты, а тем более совершенно о другом. Но если Вы найдете минут десять свободных, позвоните Мейерхольду и, будьте милы, скажите ему, что я ужасно беспокоюсь о них. А если это не удастся, то, может быть, Вы стороной что слышали о нем? Мне сейчас очень трудно, а Всеволод Эмильевич мне это обещал. Какое есть у меня сердце от всего! Желаю, чтобы все шло у Вас успешно. Татьяна Сергеевна передаст бутафорский платок для Дездемоны, — не

знаю, угожу ли я им. Крепко Вас обнимаю изо всех сил и еще раз прошу простить, что беспокою Вас в такие минуты. Целую крепко.

Всегда Ваш *А. Головин*

А все-таки я боюсь за портал. Как Вы думаете?

[1] *Мейер* — дружеское прозвище Мейерхольда.
[2] *Она* — З. Н. Райх.

34

[*Февраль 1930*]

Милый наш, хороший Ваничка! Посылаю Вам все, но, кажется, поздно. На знаменах, если возможно, пожалуйста, поталь,[1] где золото и серебро. Прошу, как знак особой милости, у товарища режиссера не пускать лилового и малинового огня! А там, где мост, легкую зарницу можно пустить, если она не помешает Леонидову. И слегка и молнию в сенате, если только не будет мешать.

Относительно цветов: то розы белые и чайные, и желтые жонкилин. Магнолии и лилии лучше не бросать; их можно использовать в букете Дездемоны и букете на столе. Хотя там желтые лучше.

Как бы я хотел видеть хоть частицу! Может быть, Леонидов и Тарасиха[2] будут сниматься, — хорошо бы иметь эти фотографии! Но только, может быть, это очень дорого? Спасибо Вам за Мейерхольда. Что я Вас оторвал от занятий — большое спасибо, но ничего не вышло из этой затеи, хотя все цело, — и декорации, и костюмы.[3]

Крепко Вас обнимаю и от всех фиброчков своего сердца желаю Вам, чтобы все удалось. Я боюсь, что очень запоздал с присылкой. Как-то будет все зеленое? Анюта Вам шлет свои самые лучшие пожелания. Целую Вас крепко.

Всегда Ваш *А. Головин*

[1] *Поталь* — тончайшие листки бронзовой или алюминиевой фольги, применяемые при золочении или серебрении.
[2] *Тарасиха* — Алла Константиновна Тарасова, актриса МХАТа, исполнительница роли Дездемоны.
[3] Речь идет о декорациях и костюмах к опере Даргомыжского «Каменный гость».

35

[*1930, конец февраля*]

Дорогой, дорогой наш Ваничка! Сегодня целый день был с Вами. Плохо мне невыносимо.

Вся моя болезнь усложнилась гриппом при температуре 38 и 9. Едва жив. И все-таки только и дум, что о Вас. У меня никого нет на свете, кому бы я желал столько успеха, сколько Вам, и столько счастья.

Запоздал я с подушками. К спектаклю Вы успеете! Окончательно замираю во всех отношениях.

Никакой помощи ниоткуда. Что я буду делать? Совершенно теряю голову.

Крепко Вас целую и еще и еще раз желаю полнейшей удачи.

Всегда Ваш *А. Головин*

36

[*Конец февраля или начало марта 1930*]

Дорогой мой Ваничка.

Я сейчас в гриппе. Кроме моей болезни и жар мешает всему, я и опоздал, и плохо нарисовал. Простите меня, мой милый, ничего не поделаешь. Сейчас больше не могу. Вы из-за меня страдаете. Нет мне прощения. Целую без памяти.

А. Головин

Воспоминания о Головине

Воспоминания, включенные в сборник, в основном написаны людьми театра, которые на протяжении ряда лет постоянно общались с Головиным в процессе подготовки спектаклей. Почти все эти материалы, публикуемые впервые, написаны по инициативе составителя сборника. Им же сделана литературная запись воспоминаний М. П. Зандина.

Воспоминания И. Я. Гремиславского, два отрывка из которых вошли в сборник, были напечатаны ранее.

В сборник включены также ранее опубликованные статьи заслуженного деятеля искусств РСФСР В. В. Дмитриева и народного художника СССР С. В. Герасимова, не являющиеся по сути дела воспоминаниями, но представляющие большую ценность, так как содержат тонкий анализ творчества Головина.

М. П. Зандин

БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ МАСТЕР, ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Впервые я увидел Александра Яковлевича Головина в мае 1907 г. Ему было 44 года, он уже пять лет работал художником в петербургских императорских театрах. Высокого роста, стройный, красивый, обаятельный, деликатный, прекрасно одетый, он всюду, где бы ни появлялся, привлекал общее внимание и интерес. Всегда увлекательный собеседник, он великолепно рассказывал о жизни и людях Москвы, где родился и где протекала его жизнь до переезда в Петербург.

С 1902 г. он был не только художником Мариинского и Александринского театров, но также состоял художником-консультантом при директоре императорских театров В. А. Теляковском, который не принимал ни одного решения, не согласовав его с Головиным. У последнего это отнимало много времени, утомляло обязательным присутствием на заседаниях и совещаниях, а кроме того, ежегодно весной он сопровождал директора в Париж, куда тот ездил приглашать на предстоящий сезон артистов для петербургской французской труппы, игравшей в Михайловском театре.

Но прежде чем говорить о творческой работе Головина в театре и его личности, следует, как мне кажется, вспомнить о том, каким он застал русское театрально-декорационное искусство, и тогда особенно ясно станет, как велики его заслуги, с чем ему приходилось бороться, что он отвергал и позднее опрокинул,— не сразу и не без сопротивления со стороны приверженцев старины.

С этими старыми приемами мне пришлось хорошо познакомиться в годы моего обучения на театрально-декорационном отделении

Центрального училища технического рисования барона Штиглица в Петербурге, где моим преподавателем был хороший профессионал П. Б. Ламбин. Позднее он усвоил ряд новых приемов, но в те годы и сам работал, и преподавал по старинке. Под его руководством мы писали эскизы декораций и делали макеты. Хорошее знание исторических стилей считалось для нас обязательным, а потому мы работали преимущественно над пьесами классического репертуара.

Техника писания декораций была следующая: сначала рисовали углем на разостланном холсте контур и потом обводили его сандалом — несмывающейся краской,— делалось это на тот случай, чтобы сохранился контур, если не получится нужный тон и придется смывать написанное клеевой краской. Архитектура на декорациях скорее напоминала чертежи,— все, даже домики вдали, на горизонте, одинаково вырисовывали, «разделывали». Стволы деревьев сначала крыли умброй, потом накладывали тона. О свободной манере живописи и чистых тонах не имели понятия.

С теми же приемами писания декораций я столкнулся и в Париже, куда меня на два года командировали для усовершенствования по окончании училища. В декорационной мастерской театра оперы господствовала та же ремесленная декорационная живопись итальянского пошиба. Художники делились по узким специальностям-жанрам: архитектура, пейзаж, интерьер и т. п. Штамп господствовал и в колорите. Каждая декорация имела свой определенный и обязательный для нее тон, притом нисколько не походила на картину, и в ней не было тех живых тонов, которые можно увидеть в природе. Для писания декораций пользовались готовыми покупными красками под номерами, в больших банках,— их потом разводили. Такие краски имелись для неба, для камней, стволов деревьев; для древесной листвы было десять разновидностей зеленой краски и оставалось только выбрать нужный номер. Существовало множество приспособлений, упрощающих и ускоряющих работу, разных трафаретов и т. п.,— с их помощью выполняли не менее половины работы. Если не считать размеров мастерской, раза в три превышающих площадь пола самой большой мастерской Мариинского театра, нового по сравнению с тем, чему меня учили в Петербурге, я не нашел.

В мастерской Головина для меня все было ново и неожиданно. И в композиционном отношении, и в линейном, и в цветовом Головин был врагом штампа, во всем отходил от общепринятой системы, все перевернул: линейку прочь! циркуль прочь! никаких красок под номерами!

Первое время я был единственным его помощником, а спустя год в мастерской появился Б. А. Альмединген,— сначала в качестве ученика, позднее — второго помощника. Мне довелось писать почти все декорации, выполненные в нашей мастерской по эскизам Александра Яковлевича. Правда, время от времени ненадолго появлялись другие художники-исполни-

тели. В театре существовало неписаное правило, согласно которому помощников декоратора, работающих в параллельной мастерской, руководимой Ламбиным, никогда не привлекали к работе в мастерской Головина, и наоборот. В случае срочных работ приглашали художников-исполнителей со стороны. Помнится, ненадолго появился в нашей мастерской Б. М. Кустодиев, кое-что писал Б. И. Анисфельд, одно время работал безвременно скончавшийся талантливейший живописец Н. Н. Сапунов, который написал по эскизам Александра Яковлевича декорацию к балету «Жар-птица» для дягилевских «Русских сезонов» в Париже. Головин, как ни ценил дарование Сапунова, говаривал, что тот совсем не смотрит на эскиз, а пишет декорацию так, словно сам ее сочинил. В этих словах Головина звучало осуждение: требуя от своих помощников умения «прочесть» эскиз и интерпретировать его, он вместе с тем слишком большой свободы интерпретации не допускал. Нужно было усвоить приемы перенесения эскиза в декорацию, но как слишком точное копирование эскиза, так и слишком большую вольность Головин считал недопустимыми.

Моей первой работой в мастерской Головина было исполнение декораций к опере «Кармен». Для Александра Яковлевича декорации и костюмы к «Кармен» были большим событием, значительной вехой. Никогда еще эту оперу не оформляли таким образом. Сам Головин бывал в Испании, любил и хорошо знал эту страну, а кроме того, ставил себе задачей эмоционально-колористическое решение каждой декорации, исходя из музыки и развития действия, на основе глубокого проникновения в бытовую обстановку и дух народа. Декорации «Кармен» пользовались огромным успехом и просуществовали на сцене нашего театра до начала 30-х годов, когда их пришлось заменить, так как они были недопустимо изношены. Необычно и ново было то, что Головин — как всегда — отошел от привычных решений, изобразил не оперную Испанию, а искал образное решение, опираясь на музыкальный материал и свои живые восприятия.

Первая декорация была вся белая: солнце светит вовсю, много белой мраморной пыли, она осела повсюду,— даже все четыре дерева побелели от нее и деревянная решетка у здания гауптвахты. Второй акт — ночь в кабачке у Лилас-Пастья: вся декорация была прозрачно-голубая. В третьем акте — черные горы и желтый месяц, а в четвертом — пестрота праздничных костюмов, все самое яркое, на Кармен красное платье, Хозе в белой рубашке и темных бархатных штанах, и над всем этим глубокое синее небо. Костюмы по большей части были простые крестьянские, какие носили в разных провинциях Испании.

В перерывах между исполнением декораций к отдельным актам «Кармен» я работал по эскизам Александра Яковлевича над декорациями к двум драматическим спектаклям — «Маленький Эйольф» Ибсена и «У врат царства» Гамсуна — для Александринского театра. В декорации первого действия «Маленького Эйольфа» Головин применил прием, который

позднее сделался привычным и ходовым: большой любитель цветов, он поставил на столе букет с астрами и тем самым сразу создал у зрителя впечатление осени. Потом этот прием вошел в моду и им стали широко пользоваться режиссеры и театральные художники. Три пейзажные декорации к этому спектаклю прекрасно передавали своеобразную северную природу.

Декорация к пьесе Кнута Гамсуна «У врат царства» — первой совместной работе Головина и Мейерхольда — ввела впервые, если не ошибаюсь, в драматическом театре специально созданное для данного спектакля портальное обрамление. Еще скромное, оно уже являло собой раму, которая окаймляла сцену по бокам и сверху. Позднее портальное обрамление — всякий раз иное, то живописное мягкое, то строенное — фигурирует почти во всех оформленных Головиным драматических спектаклях, служа переходом к цветовой гамме декораций и вводя зрителей в стиль и эмоциональное настроение пьесы. В оперных спектаклях он применял такое оформление уже ранее.

Начав работать в мастерской Александра Яковлевича, я вскоре почувствовал, что нахожусь в одном из центров художественной жизни Петербурга. Для Головина мастерская была не только тем местом, где выполнялись декорации по его эскизам, а скорее почти его домом, здесь он проводил значительную часть времени, здесь принимал и должностных лиц, и своих личных друзей и знакомых.

Мастерская всегда была хорошо освещена несколькими рядами висячих ламп там, где писались декорации. В стороне стоял стол, за которым Александр Яковлевич потчевал чаем гостей, а порой и сам работал. Здесь же, в этой мастерской, он в 1907—1917 гг. написал большинство портретов.

В мастерской Головин проводил много времени и утром, и по вечерам, а часто и до окончания вечернего спектакля, который любил слушать сверху (мастерская помещалась над потолком зрительного зала и частью сцены Мариинского театра, куда можно было через особые щели в полу мастерской спускать готовые декорации). Иногда Головин уходил в бутафорские и костюмерные мастерские, чтобы проверить, как выполняются по его эскизам мебель, бутафория и костюмы.

Хотя в мастерской часто бывали посторонние, порой довольно многочисленные, дисциплина была строгая: работали с 11 часов утра до 3 часов дня, а потом, после обеденного перерыва, снова с 7 до 11 часов вечера. Кроме помощников, занятых живописными заданиями, в работе над декорациями принимали участие три опытных маляра, одна сшивальщица холстов и сторон, а для тяжелых физических работ можно было брать рабочих со сцены.

Находясь в мастерской, Александр Яковлевич постоянно наблюдал за тем, как пишутся декорации по его эскизам, а если получалось не так, как ему было надобно, сам показывал или объяснял, что и как следует

сделать. Он не придерживался мнения, что декорации в натуральную величину должны быть целиком выполнены автором эскизов, а наоборот, полагал, что этого не следует делать, прежде всего потому, что со стороны легче заметить чужую ошибку, чем собственную.

Головин полагал, что автор эскизов и всего замысла оформления спектакля обязан непременно сам вести работу над выполнением декораций в натуре. Что означает «вести работу» по написанию декораций? Это означает решать спорные вопросы, вникать во все детали, вовремя вмешиваться, указывать и показывать,— когда нужно, с кистью в руке. Если же художник-автор не вникает вовремя, все может пойти по неверному пути и получится совсем не то, чего он желал. От выполнения декораций в натуре зависит очень многое: эскиз можно улучшить, можно его и погубить.

По мнению Александра Яковлевича, эскиз получает завершение в декорации, тем более что при выполнении ее в натуре постоянно приходится отходить от эскиза и несколько изменять его в процессе работы. Поэтому так называемую «исполнительскую» работу Головин считал творческой.

Он придавал огромное значение манере выполнения каждой декорации, полагая, что художник обязан твердо знать, какой манеры он хочет. Манеру (или прием) Головин всегда показывал сам, а для этого собственноручно писал около квадратного метра декорации — в качестве образца. Притом он требовал, чтобы каждая часть декорации была написана иной манерой: горы, небо, листва, вода, первый план или дали, — все это на декорации не должно сливаться, как не может сливаться и на картине.

Весьма важно и то, как освещена декорация на сцене, где поставлены источники света и какие именно. Поэтому не следует дожидаться монтировочной и генеральной репетиций, а чрезвычайно существенно заранее предусмотреть источники света и сговориться с осветителем.

Кроме того, большое значение имеют высота горизонта и пропорции: им надо уделять много внимания, — например, карнизам, дверям, окнам, а равно и фактуре половиков, различных ковров и т. п. Только вниманием Головина к пропорциям можно объяснить, что в декорациях к «Борису Годунову» никого не коробило изображение на сцене целиком всего Успенского собора вместе с главами, написанного на задней завесе в четыре раза меньше натуральной величины. Благовещенский собор умещался там же в таком же уменьшении.

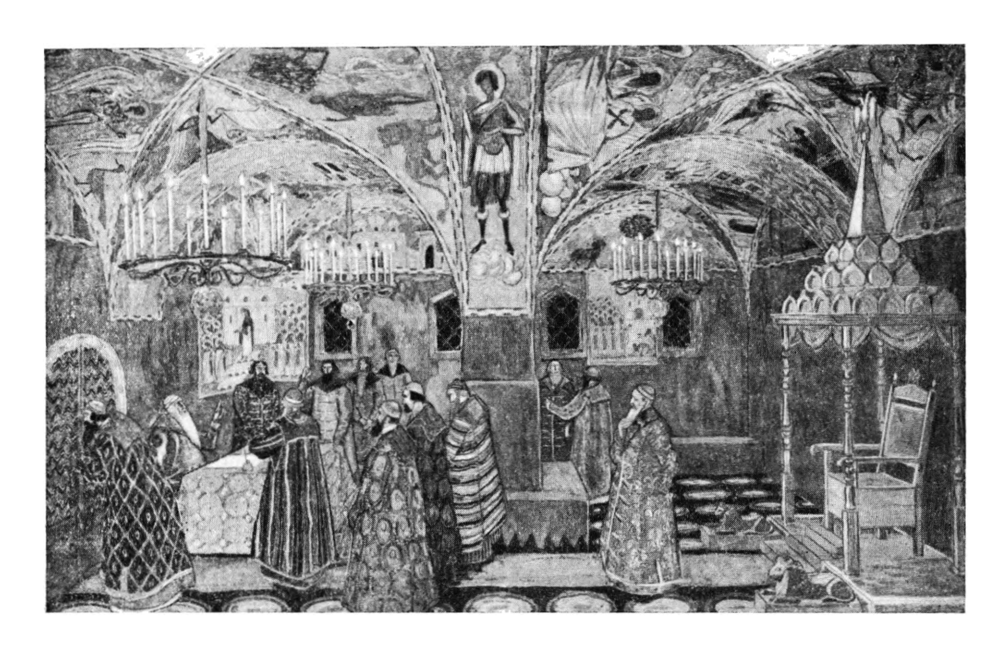
Что касается густоты краски на декорациях, то в разные периоды она бывала у Головина различной. Так, например, в ранней своей работе, декорациях к опере «Псковитянка» (1901), он писал очень жидко, почти акварельным приемом, а уже при мне, то есть с 1907 г., и позднее признавал покрывание холста декорации краской по нескольку раз, стремясь таким путем достичь большей интенсивности и глубины цвета. Что касается

интенсивности цвета при переносе его с эскиза на декорацию, то Головин настаивал на необходимости исходить из общего впечатления: один и тот же цвет различно воздействует на зрителя на десяти квадратных сантиметрах эскиза или на многих квадратных метрах декорации. Кроме того, он рекомендовал эскизы писать при дневном свете, а декорации исполнять при вечернем, электрическом освещении,— том самом, при котором зритель видит их в театре.

Я уже говорил, что Александр Яковлевич считал выполнение декораций в натуре занятием не механическим или ремесленным. Поэтому он постоянно заботился о творческом росте своих помощников. Эта забота выражалась не только в указаниях и беседах с ними на самые различные темы, но и в том, что он помогал им получить самостоятельные творческие работы, соответствующие их силам и возможностям. Разумеется, в какой-то мере он наблюдал за тем, что они делали, и даже советовал им и направлял их, если это было нужно. Артистизм живописного выполнения декораций в его представлении был неотделим от общего артистизма и мастерства. Но вместе с тем Головин прекрасно понимал, что по достижении его помощником этих качеств необходимо доставить ему возможность дать выход своим силам в творческой самостоятельной работе над спектаклем или хотя бы над частью спектакля.

Уже через год после начала моей работы в его мастерской он в 1908 г. рекомендовал меня Шаляпину, и я выполнил эскизы гримов и костюмов к опере «Борис Годунов» для гастролей Шаляпина в Милане, а еще год спустя, тоже по совету Александра Яковлевича, балетмейстер Фокин просил меня сочинить эскизы костюмов и гримов к постановке его балетов «Египетские ночи» и «Эвника» в Мариинском театре. Там же, не без участия Головина, мне были поручены эскизы костюмов и гримов к постановке оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры», а также декорации к комедии Пинеро «На полпути» в Александринском театре, две декорации к «Борису Годунову» в постановке Шаляпина в б. Мариинском театре (1918), а позднее, уже в конце 20-х годов, работая для Московского Художественного театра, Головин рекомендовал меня К. С Станиславскому. С последним я осуществил два спектакля — инсценировку повести Достоевского «Дядюшкин сон» и оперу «Пиковая дама» (1930). Так Александр Яковлевич до конца дней заботился о том, чтобы у меня была не только исполнительская, но и творческая работа.

Требуя мастерства и артистизма и в эскизах, и в декорациях, Головин настаивал на том, что театральный художник обязан непрестанно заниматься также станковой живописью и рисунком. Сам он неуклонно показывал в этом пример. Именно в качестве «упражнений в живописи» возникла его обширная серия «испанок», пользующаяся такой известностью. Писал он эти картины в Петербурге, преимущественно в 1907—1908 гг., одновременно с эскизами и декорациями к «Кармен». «Испанок» своих он



Эскиз декорации III акта оперы „Борис Годунов". 1908

писал с натуры, подбирая типы среди хористок Мариинского театра или работниц театральных мастерских. Костюмы для этих «испанок» шились по его эскизам, а по миновании надобности он дарил их своим моделям, — в благодарность. Нисколько не идеализируя их, он не пытался прибавить им «испанистости», — любую из них можно было узнать, так похожи были эти простые женщины, большерукие, порою грубоватые, так же не прикрашенные, как типы и костюмы в его эскизах к опере «Кармен».

Система работы над эскизами декораций и костюмов у Головина заключалась в очень долгом обдумывании общего решения всей декорационной стороны спектакля в целом, а также композиционного и цветового решения каждой декорации и каждого костюма. Прежде чем приступить к эскизам, он углубленно изучал эпоху и страну, если только они не были ему ранее хорошо знакомы. Лишь решив, что материал достаточно освоен, он принимался писать эскизы, но, раз принявшись за них, к увражам более не возвращался. Он никогда ничего не копировал и не калькировал, так же как никогда не пользовался линейкой: по его собственным словам, «каждая линия должна быть живой».

Замысел решения спектакля он, как правило, вынашивал долго. Но когда все было продумано, и если он был хорошо знаком с материалом, то мог выполнять эскизы очень быстро. Когда в 1908 г. Дягилев поручил ему декорации к парижской постановке оперы «Борис Годунов», Александр Яковлевич, работая очень напряженно, создавал иногда по два эскиза декораций в день, — а эскизы у него были очень разработанные и многофигурные! Не будь я сам свидетелем, я, пожалуй, не поверил бы этому.

Эскизы декораций он иногда выполнял в мастерской, но чаще дома, в своей квартире на Подъяческой улице, где было написано и большинство его испанок и пейзажей. Квартира была небольшая, скромная, исключительно светлая и чистая. Около 1913 г. он переехал в Царское Село, где в разное время жил в трех квартирах, но в них всех обстановка была такая же простая, отсутствовали стильная мебель и побрякушки, не было картин на стенах, на окнах висели сверкающие чистотой занавески,— чистоту Александр Яковлевич очень любил.

Своих книг у него было немного; он имел возможность широко пользоваться общественными и ведомственными библиотеками, а кроме того, как я уже сказал, все, найденное в увражах, он «пропускал через себя», отражая в своих эскизах собственное ви́дение той или иной эпохи. Никогда он ничего не копировал и не поступал подобно некоторым другим театральным художникам, довольствовавшимся весьма суммарно набросанным эскизом и указанием брать детали из увражей: «Здесь сделайте такую-то маску со страницы такой-то в такой-то книге, а этот узор возьмете в такой-то книге, на странице такой-то». Головин никогда никаких деталей ниоткуда не заимствовал, а сочинял их такими, какими придумывал в соответствии со своим собственным представлением о стиле той или иной исторической эпохи. То же относится и к орнаментам. Их он всегда сочинял сам, а когда я как-то в разговоре спросил его, к чему он сам считает себя наиболее склонным, он сказал: «К сочинению орнамента».

Чувство цвета у Александра Яковлевича было редчайшее. Но кроме того, по его замечательным натюрмортам нетрудно догадаться о его страстной любви к цветам. До переезда в Царское Село он обычно жил летом на даче в Волосове, под Петербургом, и там разводил множество цветов, — таких ярких и красивых, что прохожие останавливались полюбоваться этим поразительным богатством красок, оттенков, тонов. Ранней весной, — было это еще до первой мировой войны, — он списывался с всемирно известными цветочными фирмами в Голландии и заказывал луковицы тюльпанов и различные цветочные семена. Не эта ли любовь к цветам питала изощреннейшее колористическое разнообразие во всем живописном творчестве Головина? Богатство оттенков одного и того же цвета, например красного, было у него неповторимое.

Мною было написано по эскизам Александра Яковлевича большинство декораций почти ко всем его спектаклям за двадцатилетие 1907—1927. Лишь последние две его работы — «Женитьба Фигаро» и «Отелло» для Московского Художественного театра — осуществлялись без моего участия, — их писали в Москве, а Головин давал только эскизы и, по мере возможности, указания в письмах.

О некоторых декорациях, написанных мною по эскизам и под наблюдением Александра Яковлевича, хочется сказать отдельно. Так, вскоре после постановки оперы «Кармен», мне пришлось в качестве исполнителя потрудиться над декорациями к драме д'Аннунцио «Мертвый город», поставленной в Александринском театре. Действие пьесы происходило в развалинах архаического дворца в одном из древних греческих городов. Перед художником стояла задача передать средствами живописи южное солнце и небо. Особенно удалась та декорация, где на эскизе видны в глубине две дорические колонны и изображена уходящая в боковую дверь мужская фигура. Освещенные солнцем места и солнечные блики на белых стенах казались ослепительными. Вся эта декорация писалась при непосредственном участии и под особым наблюдением Головина.

Такого же впечатления яркого южного солнца удалось достигнуть и в первой из небольших живописных завес к «Дон-Жуану» Мольера, изображавшей сицилийскую деревню. К этому спектаклю мною был написан весь портал и почти все завесы — размером не более одной четверти обычной живописной завесы Александринского театра. И портал, и декорации к этому спектаклю отличались необычайной нарядностью, пышностью и красотой. Они представляли собою «фантазии на тему стиля Людовика XIV», самостоятельную головинскую интерпретацию стиля барокко.

Для оперы Глюка «Орфей», поставленной Мейерхольдом и Головиным в Мариинском театре, долго изготовляли аппликационный занавес, шитый золотом и серебром по крашеному оранжево-красному и малиново-красному холсту (около восьмидесяти портних много месяцев работали над ним). Орнамент состоял из нашитой золотой и серебряной тесьмы. Мягкий декоративный портал уменьшал размеры игровой площадки, а соответственно и живописные завесы были невелики и помещались неглубоко на сцене. Первая декорация представляла гробницу Эвридики, вторая — вход в Ад, третья Элизиум, то есть рай, «Поля блаженных теней», четвертая — храм Амура. Техническая трудность заключалась в том, чтобы переход от адских врат к Элизиуму дать «чистой переменой», не опуская занавес и не делая перерыва, хотя музыка занимает всего две-три минуты. Над решением этой задачи бились долго, многое перепробовали, пока наконец не придумали поставить одна за другой две тюлевые «панорамы», * на

* «Панорамой» в театре называют движущуюся декорацию, перематываемую с одного вертикального (или горизонтального) вала на другой, вызывая у зрителей иллюзию движения,— например в балете «Спящая красавица».

которых тюли были расписаны так, что создавалось впечатление дыма, сначала полупрозрачного, потом сгущающегося, переходящего почти в черный, а далее дым как бы рассеивался, постепенно становился светло-голубым и прозрачным, и тогда из тумана возникал тоже светло-голубой и прозрачный Элизиум.

Четвертая картина, в которой участвуют всего три исполнителя, была вынесена вперед и исполнялась на фоне красивого аппликационного занавеса, а когда он поднимался, открывалась последняя декорация, храм Амура.

Начиная с этих пор Головин стал широко применять прием аппликации и удачно ввел в оформление «Маскарада» белый кружевной и траурный черный тюлевый занавесы с нашитыми цветами.

В оформлении оперы «Каменный гость» — работа над ним протекала параллельно с работой над «Маскарадом» — на сцене в первой картине возвышалась строенная трехпролетная арка с объемными желтовато-серыми столбами. В остальных трех картинах эту арку по-разному драпировали различными декоративными элементами, и она изображала то комнату Лауры, то склеп Командора, то комнату Доны Анны.

Последней предреволюционной работой Головина, начатой, правда, многими годами ранее, — готовили ее почти пять лет, — были декорации и костюмы, мебель и бутафория к «Маскараду». Премьеру собирались приурочить к столетию со дня смерти Лермонтова, осенью 1914 г., но отложили вследствие войны с Германией, а выпустили спектакль уже тогда, когда на улицах Петрограда раздавались выстрелы — началась Февральская революция.

Оформление этого спектакля еще помнят многие, — он почти не сходил с репертуара бывшего Александринского театра вплоть до июня 1941 г. В годы блокады, при пожаре декорационных складов Театра им. Пушкина, были уничтожены огнем великолепный портал и часть живописных завес и падуг. Сохранились только несколько завес и все антрактовые занавесы, опускавшиеся между отдельными картинами. Все созданное Головиным к этому спектаклю хорошо известно по книге «Маскарад» Лермонтова в эскизах художника А. Я. Головина», выпущенной в 1946 г. Не только портал, но и вся мебель и аксессуары, включая мелкие, как бумажники, веера, подсвечники и т. п., были выполнены под наблюдением талантливого скульптора Сергея Александровича Евсеева, который начал работать в петербургских театрах почти одновременно со мною и выполнял по заданиям Головина все связанное с объемными предметами на сцене. Таким же превосходным помощником был Александру Яковлевичу в области окраски и трафаречения тканей художник Александр Борисович Сальников, на протяжении многих лет руководитель красильной мастерской, подобно тому как Евсеев возглавлял бутафорскую.

Мейерхольда и Головина после премьеры «Маскарада» пытались упрекать за якобы чрезмерную пышность спектакля: уверяли, будто рама

спектакля так богата, что из-за нее нельзя разглядеть и оценить игру актеров. Ошибочность этого утверждения станет особенно ясной, если вспомнить о четвертьвековом неизменном успехе этого замечательного творения Мейерхольда и Головина, которые нисколько не помешали Юрьеву и другим исполнять свои роли.

Многолетнее общение с Александром Яковлевичем Головиным и многократно слышанные мною его советы дают мне смелость суммировать некоторые из его указаний. Так, например, он говорил:

В исполнении декораций надо соблюдать скромность, избегать хлесткости. Если декорации «вылезают» — перепишите!

Не следует никогда брать чистую краску, а всегда с примесью другого цвета, чтобы получилась не краска, а тон.

Постоянно разнообразьте технику живописи; для воды, листвы, камней, горизонта, переднего плана необходимо применять различную технику, надо уметь зрительно «оторвать» их друг от друга.

В живописи ни в коем случае нельзя повторяться, нельзя повторять даже собственные удачи: «Не думать о прошлых удачах!»

Надо развивать в себе дисциплину и строгость к себе, а когда пишешь с натуры, работать без разгильдяйства, относиться честно!

Театральный художник обязан постоянно заниматься также станковой живописью, — нельзя быть только декоратором. Надо писать хотя бы этюды с натуры и поставить себе правилом ежедневно рисовать с натуры (вплоть до своей последней болезни Александр Яковлевич каждый день рисовал свою жену).

Никогда не покрывать плоскость одним цветом: нужна игра тонов, наподобие той, какую мы видим в перламутре, — особенно при изображении поверхностей, освещенных солнцем.

Когда декорации выполняются «в натуре», поручать помощникам следует только то, что художник-автор физически не в силах сделать сам, и, во всяком случае, необходимо постоянно наблюдать за тем, что делается и как делается.

Композиция эскизов развивается при исполнении декораций.

Эскиз неотделим от воплощения декорации.

Как двинулось бы вперед наше театрально-декорационное искусство, если бы выполняли все эти указания замечательного человека, художника, мастера — Александра Яковлевича Головина.

1939, март

Б. А. Альмединген

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О РАБОТЕ ГОЛОВИНА В ТЕАТРЕ

В 1908 г. мне, в то время студенту архитектурного отделения Академии художеств, посчастливилось познакомиться с Александром Яковлевичем Головиным, и я стал бывать у него в мастерской в Мариинском театре. Жизнь театра таила в себе столько очарования, что мною овладело непреодолимое желание войти в этот необычайный и привлекательный мир, тем более что мое архитектурное образование и практика могли получить применение и развитие в деятельности декоратора.

Так как с юных лет меня влекло к живописи, а в театре я всегда отмечал живописную сторону декораций, то мне, естественно, хотелось учиться у такого художника театра, который в то же время был и крупным живописцем.

Личность Головина, обаятельного, полного творческого темперамента, уже признанного художника, и вся атмосфера его мастерской, где осуществлялись его замечательные замыслы, а также органическая связь интересов этой мастерской с жизнью громадного коллектива лучшего в те годы музыкального театра страны, превращали деловую рабочую обстановку в радостный праздник.

Получить доступ в этот художественный мир было желанием многих художников и любителей искусства. Для меня же, студента Академии художеств, стало страстным желанием и мечтой из гостя Головина превратиться в его постоянного сотрудника и сделаться профессиональным театральным художником.

В первый же год знакомства с Головиным моя мечта осуществилась: я стал учеником, а потом и помощником декоратора в его мастерской.

Ежедневно на протяжении многих лет наблюдая творческую жизнь этого выдающегося художника, слушая его разговоры об искусстве, о театре и о жизни, участвуя в осуществлении его театральных замыслов, я глубоко полюбил этого обаятельного человека.

Головин был крупнейшей творческой личностью и пользовался большой известностью. Многое из найденного им в театральных и станковых работах является поучительным также и для советских художников, а вся его творческая жизнь может служить примером непрестанных исканий, неустанного труда, скромности и бескорыстного служения искусству.

В отличие от творчества авторов станковых картин театральные художники для осуществления своих замыслов нуждаются в сотрудничестве различных коллективов работников театра, а это требует от театрального художника, кроме личного дарования, еще и умения увлекать помощников своими замыслами. Этой способностью в высокой степени обладал А. Я. Головин.

Многое из того, с чем он столкнулся, когда около 1900 г. начинал работать в театре, и против чего не переставал бороться, мне довелось еще застать, и многое я знаю по собственным наблюдениям. Тем значительнее предстает все многообразие творчества Головина и огромный труд, вложенный им в перестройку многогранного аппарата, участвующего в создании материальной стороны спектакля.

Можно с уверенностью сказать, что именно Головин был инициатором тех организационных изменений, которые, в сочетании с его художественным творчеством, позволили русскому театрально-декорационному искусству подняться на огромную высоту в первые десятилетия нашего века.

Чтобы не возвращаться к этому в дальнейшем, надо вкратце сказать о том, как работали декораторы казенных императорских театров, когда Головин, в то время уже сформировавшийся художник, выполнял свои первые работы в театре.

В конце XIX и даже в начале XX в. еще был широко распространен взгляд на театрально-декорационное искусство, как на чисто служебное, создающее всего лишь нарядный фон для действия и украшающее сцену. В конечном итоге оно свелось к штампованным композиционным и живописным приемам. Работы театральных художников отставали от передовых достижений литературы и драматургии, а равно и изобразительного искусства. Театральное оформление ценилось только в меру того, украшают ли сцену декорации, придают ли они ей вид парадный и «помпезный» — особенно в музыкальном театре. А в драматическом театре исходили из тех же задач в исторических спектаклях. В спектаклях бытовых — декорации в подавляющем большинстве были «подборные»: как правило, они кочевали из одной пьесы в другую. Об единстве замысла декорационного оформления спектакля никто почти и не помышлял. Исторические и этнографиче-

ские элементы не выходили за пределы внешнего правдоподобия. В декорациях господствовала рутина — и в общей, и в цветовой композиции, и в технике исполнения.

Основное внимание обращали на перспективное черчение и в нем достигали больших эффектов. Многоплановость декораций создавала иллюзию большой глубины сцены, грандиозности зрелища, а это считали единственным критерием качества декорации, поскольку якобы получался прекрасный фон для действия.

Художники-декораторы — иногда их было четыре и более в одном спектакле — делились по узким специальностям: наружная архитектура, интерьер, пейзаж и т. п., а эскизы костюмов к тому же спектаклю рисовал особый художник, специалист по костюмам. Естественно, декорации к отдельным актам одного спектакля были лишены общей идеи, и даже в костюмах отсутствовало единство, — ведь ведущим актерам разрешалось играть в собственных костюмах, сшитых по их вкусу.

Когда в казенных театрах ставились оперы иностранных композиторов, декорации часто заказывались за границей иностранным декорационным фирмам и исполнялись ими по западноевропейским традициям, а говоря точнее, — штампам. Эти заказы свидетельствовали о недоверии руководителей императорских театров к русским художникам, а тем самым замедлялось развитие русской национальной декорационной культуры в театре. Иногда подобные заказы декораций за границей бывали обусловлены в договорах с иностранными фирмами при приобретении нотных материалов.

Национальные русские оперы Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и Римского-Корсакова редко звучали на сценах императорских театров и к их оформлению подходили со скупостью и пренебрежением, тогда как на произведения модных французских и итальянских композиторов не жалели затрат. В драматических казенных театрах дело обстояло не лучше, а частные и провинциальные театры, обладая к тому же несравненно меньшими средствами и возможностями, не могли ставить перед собой никаких высоких художественных задач в отношении развития декорационного искусства. До появления в казенных театрах новых художников-живописцев профессионалы-декораторы неуклонно пользовались здесь твердо установившимися приемами: композиция и живопись были таковы, что любая декорация походила на другую.

Исполнение декораций представляло собой очень трудоемкий процесс, особенно в больших театрах. Над исполнением театральной декорации обычно трудился целый коллектив работников различных специальностей и квалификаций. Автор эскизов декораций возглавлял большую группу помощников и маляров, причем соблюдалось четкое деление: того, что делали помощники, не делали маляры, а работу декоратора не делали его помощники. Работа велась последовательно, по этапам, и сам художник

только «бликовал», «оттенял» и т. п., заканчивая написанные декорации. Если это и ускоряло выполнение, то вместе с тем начисто лишало декорацию индивидуального почерка художника.

Именно желание внести в декорации индивидуальную манеру автора и избавиться от ремесленничества художников-исполнителей побудило станковых художников-живописцев, пришедших в театр, изменить эту систему: они стали сами писать свои декорации, применяя в них технику станковой живописи, ввели смешение основных цветов и накладывание одного цвета на другой более «корпусно», рисование кистью, а также писание декораций широкими кистями, так называемыми «дилижансами» (прежде ими пользовались лишь для покрывания одним тоном больших поверхностей).

Первые шаги на пути к созданию единства всех выразительных средств театра были предприняты еще в конце XIX в. двумя московскими частными театрами, сначала мамонтовской Русской частной оперой, а потом Московским Художественным театром. Казенные театры лишь позднее, чтобы не оказаться раздавленными и не отстать безнадежно от требований жизни, привлекли новых людей, новые творческие индивидуальности.

Из художников-живописцев в московские императорские театры первыми были приглашены Коровин и Головин. Вначале, в своих опытах там, совместно и по отдельности, они еще только пытались утвердить на практике свой взгляд на роль художника в театре, но уже тогда у них отчетливо стали проявляться совершенно новые живописные решения, хотя режиссуры в нашем смысле слова еще не существовало и единого замысла спектакля еще не могло быть. Все же это были огромные удачи художников.

Но тут сразу же сказалось и различие между Коровиным и Головиным, этими двумя крупнейшими мастерами, одаренными каждый яркой индивидуальностью. Это различие препятствовало цельности замысла при их совместной работе над созданием декораций, и с годами становилось все резче. Поэтому, когда Головину предложили самостоятельную деятельность в Петербурге, он охотно принял предложение, так как получил возможность сам осуществлять свои замыслы. Коровин же остался в Москве.

Таким образом, с 1902 г. началась новая эпоха в декорационной живописи в московских и петербургских императорских театрах.

Методы работы у Коровина и Головина существенно разнились. У Коровина постоянно работали четыре помощника,— часть их была его учениками по Училищу живописи, ваяния и зодчества. В мастерской Коровина они поактно писали декорации по его эскизам, что создавало некоторое сходство с системой работы в старых декорационных мастерских. Разница

была лишь в качестве эскизов и в художественной направленности художников-исполнителей, полностью принявших живописную технику Коровина. Сам он иногда даже не прикасался к декорациям, и поэтому они не всегда бывали удачными.

Головин иначе смотрел на выполнение декораций: у него в штате был всего один помощник — Михаил Павлович Зандин, а с 1908 г. начал работать и я. Зандин был основным помощником Головина, вел работу всей мастерской, блестяще выполнял все его задания и был его неизменным сотрудником. Постоянство Головина в работе с помощниками уясняет многое в его методе работы в театре и в его взглядах на исполнительство: для него помощник декоратора был не техническим исполнителем, а творческим выразителем его замысла.

От своих помощников Головин требовал не механического, безличного увеличения эскиза до размеров декорации, а передачи впечатления от эскиза, и даже допускал отступления от него в процессе писания декораций. Чтобы добиться этого от своих помощников, он рекомендовал ставить эскиз на большом расстоянии, а также говорил: «Посмотрите на эскиз, а потом рисуйте».

Постоянное присутствие Головина в мастерской являлось как бы «контролирующим оком», а его непосредственное участие в работе на декорациях позволяло сохранить его живописный почерк. Бывали случаи (например, на задней завесе в последней картине «Орфея»), когда он собственноручно переписывал подготовленное нами. Порой он компоновал отдельные детали, но иногда и целые декорации, и доводил их до живописного завершения: обычно это были ответственные части декораций, либо особенно полюбившиеся ему куски.

Александр Яковлевич проводил почти все дни и вечера в мастерской,— она была как бы его вторым домом. Мало-помалу она сделалась одним из художественных центров Петербурга. Здесь часто бывали деятели литературы и искусства, актеры, режиссеры, художники и просто добрые знакомые и друзья Головина, на что им было получено специальное разрешение директора. Мне посчастливилось наблюдать здесь на протяжении ряда лет многих людей искусства, чьи имена вошли в историю русской культуры.

Даже в присутствии гостей, которых Головин принимал вечерами в мастерской, не прекращалась его связь с декорационными холстами. В самый разгар беседы он оставлял друзей, шел «на декорации» и весь отдавался процессу творческого исполнительства. Он часто говорил, что взгляд, брошенный со стороны на натянутую на полу декорацию,— даже издали, когда сидишь за столом с друзьями, иногда помогал ему находить новые решения и детали. Тогда он на полуслове обрывал разговор, шел «на холст», чтобы дать указание или, взяв кисть в руки, поправить написанное.



Испанка на балконе. 1911

Когда Головин в 1902 г. был назначен художником-консультантом при директоре императорских театров, естественно, возрос его авторитет в театре. Из узкопрофессионального «оформителя» спектаклей он превратился в одного из руководящих работников казенных театров и участвовал в решении всех творческих вопросов. Это дало ему возможность начать борьбу за новые принципы работы, так как он сразу увидел несовершенство всей системы осуществления монтировки спектаклей. Головин почувствовал необходимость прежде всего реорганизовать монтировочный аппарат и подготовить его к выполнению заданий, которые он ставил перед ним как художник.

Взгляды Головина на роль и деятельность художника в театре можно формулировать следующим образом:

1. Театральный художник должен органически входить во всю жизнь театра.

2. Его творчество должно быть неразрывно слито с коллективом, создающим спектакль (режиссер, дирижер, балетмейстер, актеры). Художник является соавтором спектакля.

3. Единство художественного замысла требует, чтобы все вещественное оформление спектакля было задумано и создано одной творческой личностью.

4. Тесная связь художника с театром способствует воспитанию постоянных кадров исполнителей его замыслов, работников постановочных цехов.

Еще в Москве, в одной из своих первых театральных работ — декорациях к опере «Ледяной дом», Головин применил некоторые композиционные и живописные приемы, отличавшиеся от традиционных. Правда, взгляды на театр и на деятельность в нем художника сложились у Головина не сразу. В ранних своих театральных работах, проявив живописный талант и новое отношение к театральной живописи, он еще только намечал те новые пути, по которым в дальнейшем развивалось его творчество.

В композиции архитектурных форм на сцене он стремился передать стилевые особенности архитектуры, обобщая их. Для него была неприемлема существовавшая в старину в театре тенденция перегружать декорации архитектурными деталями и сложными построениями, к тому же часто весьма сомнительными в стилевом отношении.

Он никогда не копировал материалов из увражей, а широко обобщал и выявлял в своих композициях характернейшие особенности того или иного исторического или национального стиля. Новым был у него и подход к цветовой композиции, поддержанной сценическим освещением. Он умел передать на сцене природу, увиденную глазами художника-реалиста (в 1901 г. в «Псковитянке», и даже ранее, в «Ледяном доме», зрители в театре увидели на сцене тревожное небо в тучах). Все это, по отзывам

современников, производило глубокое впечатление и казалось необычным в театре первых лет нашего столетия.

Перенося приемы станковой живописи на большие холсты декораций, Головин был вынужден учитывать технические условия хранения навесных декораций «внакатку»,— во избежание осыпания краски. Стремясь к сохранности живописи, он при писании декораций стал применять такой прием, который приближался к акварельной живописи, а потому первые его театральные работы были написаны жидкими красками. Однако при исполнении декораций к опере «Кармен» (1907—1908) он изменил технику письма декораций и стал вводить более «корпусные» краски, стремясь сделать живопись более разнообразной, а тона более глубокими. Для укрепления красок он стал пользоваться иной технологией подготовки холста,— это было в то время, когда я начинал работать в мастерской Головина.

В дальнейшем технические приемы декорационной живописи Головин менял в зависимости от характера спектакля.

Переехав в Петербург и ознакомившись с существовавшим здесь театрально-постановочным аппаратом, Головин настоял на реорганизации монтировочных мастерских на новых началах, так как к этому времени у него уже сложились определенные взгляды. Он полагал, что на сцене каждый предмет должен быть выполнен по замыслу художника, создающего все оформление спектакля. Кроме того, он утверждал, что настоящее на сцене часто кажется из зрительного зала фальшивым, а фальшивое на сцене кажется из зала настоящим. И потому он считал необходимым применять имитацию даже в тканях, окрашивая и расписывая их. Кроме того, Головин считал, что подобные имитированные ткани часто бывают выразительнее подлинных. Таким путем,— и это самое главное,— удается достичь полного осуществления в костюмах цветового и орнаментального замысла художника.

Впервые роспись тканей была им применена в костюмах к спектаклю «Руслан и Людмила» (1904). Так как в это время мастерской по окраске и росписи тканей еще не существовало, то Головину пришлось собственноручно расписывать костюмы, и ему удалось создать полное впечатление настоящих парчи и бархата. По общему мнению, результат получился в театральных условиях более убедительный, чем когда применяли подлинные материалы. Это и доказало необходимость организовать при театрах так называемую «красильную мастерскую». Руководителем ее был назначен художник Александр Борисович Сальников, который обладал тончайшим чувством цвета.

Уже в самом начале своей театральной деятельности Головин считал создание эскизов и исполнение декораций последовательными этапами единого процесса оформления спектакля. Позднее он еще больше утвердился в убеждении, что перевод эскиза в декорацию является продолже-

нием композиционного периода. Как уже было сказано выше, в процессе писания декораций он отступал от эскиза, изменял отдельные его части, уточнял масштабы. Но обязательным условием для этого являлось его непосредственное участие в писании декораций.

В свое время, в Москве, еще не владея техническими приемами, он приступил к исполнению декораций в натуре вопреки всем традициям и навыкам былых времен,— об этом он рассказал в своих воспоминаниях. До него рисование подменяли геометрическим черчением по линейке, с последующей обводкой тонкой линии контура сандалом (несмываемая краска лилового цвета) и раскраской колерами. Головин, рисуя декорации, избегал сухого черчения, даже изображая архитектуру. Нанеся рисунок углем, он обводил контур клеевой краской — ультрамарином, и этот контур можно было по желанию закрыть более густым слоем любой другой краски и сделать прерывистым, живым: синий цвет ультрамарина придавал контурам воздушность и мягкость.

Задумывая общую цветовую композицию спектакля, Головин мысленно вписывал в декорации действующих лиц, учитывая при этом мизансцены.

Далеко не всегда работа велась им в порядке последовательности актов, особенно при создании эскизов костюмов: часто он начинал с менее ответственных, а затем переходил к решению более сложных частей спектакля. Нередко костюмы главных действующих лиц решались последними. Для того чтобы выделить центральные персонажи и более ярко охарактеризовать их, Головин выбирал для их костюмов тона и оттенки, не использованные в массовых костюмах, и этим достигал того, что зритель ни на мгновение не терял из поля зрения главных действующих лиц. В отборе оттенков цвета, в сочетании их между собой, в особенностях покроев, яркости характеристик, в свободной композиции костюмов Головин доходил до виртуозности,— даже в костюмах бытового плана. Недаром его называли «великим мастером костюма».

У него были твердо сложившиеся взгляды на функциональную задачу рисунка костюма: он полагал, что эскиз костюма — не самодовлеющее художественное произведение, а такое, которому свойственны утилитарные задачи. Помимо образного решения, в эскизе все должно быть ясно работникам производственных костюмерных мастерских. Профессиональный эскиз костюма, по мнению Головина, должен быть ясным, «удобочитаемым», должен отвечать всем требованиям различных процессов изготовления костюма. Сам костюм должен быть удобен актеру и отвечать индивидуальным особенностям его фигуры. При замене одного исполнителя другим костюм, даже удачный, может не соответствовать особенностям дублера, и в таком случае Головин считал необходимым изменить костюм. Так, например, было с костюмом Эскамильо в «Кармен», когда вместо В. И. Касторского эту партию стал исполнять П. П. Болотин. Головин считал, что первое решение костюма не является чем-то незыблемым и

охотно сочинял новый вариант, более пригодный для другого исполнителя. Для гримов, париков и даже основных актерских атрибутов он тоже рисовал специальные эскизы.

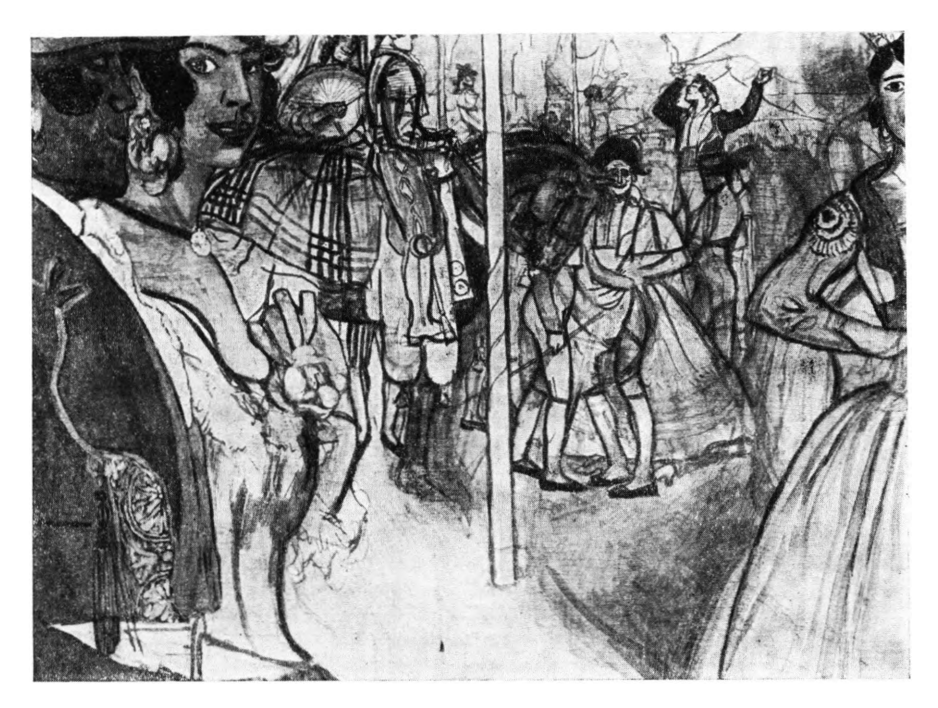
Добиваясь ясности покроя костюма, Головин считал целесообразным на эскизе изображать фигуру в статичной позе. Однако, избегая эффектной красивости рисунка, он тем не менее создавал яркий образ того персонажа, которого актеру предстоит воплотить на сцене. Благодаря этому костюмы по эскизам Головина всегда выигрывали на живом человеке, становились еще выразительнее. Рисуя на эскизе человеческую фигуру, Головин часто проверял ее на натуре (поза, кисти рук, поворот головы и т. п.).

Сценический костюм Головин считал существеннейшим элементом театрального действия, который, естественно, нельзя в цветовом отношении отрывать от декорации. Вместе с тем, желая помочь актеру воплотить на сцене действующее лицо, Головин умел индивидуализировать каждый костюм, учитывая и замысел режиссера, и выгоду актеров, и физические свойства каждого из них. В целом костюмы, по убеждению Головина, необходимо подчинять общей цветовой гамме, они должны создавать «музыку цвета», созвучную музыкальному и драматургическому замыслу. Кроме того, он полагал, что костюмы ни в коем случае не должны воспроизводить образцы, найденные в увражах: художник обязан творчески перерабатывать изобразительные материалы.

Примером стремления Головина к исторической правде и логике могут служить костюмы исполнителей лезгинки в опере «Руслан и Людмила» (1904). Художник не побоялся нарушить традицию и одел балетных артистов не в современные нам национальные кавказские костюмы (черкески и т. п.), а в костюмы византийского характера: исходил он из того, что время действия этой оперы — отдаленная от нас почти на тысячелетие Киевская Русь, а тогда в грузинских костюмах господствовало византийское влияние. Для начала XX в. это было новым словом и вызвало недоумение у старых театралов.

Работа над декорациями и костюмами к опере «Кармен» дала возможность Головину во всю силу развернуть свой живописный талант, безупречный вкус и способность глубоко проникать в сущность драматического действия и музыки. Он и здесь не побоялся нарушить традиции. Опираясь на личные наблюдения, он по-новому передал поэзию романтической Испании, облик ее народа, ее природу и богатую материальную культуру ее прошлого, в которой смешалось столько исторических напластований.

Зная, понимая и любя Испанию, где он бывал не раз, Головин создал на сцене свою Испанию. Он никому не подражал и не подпал под влияние прославленных современных ему испанских художников Зулоага, Англада и Сорола. Притом для него был характерен интерес не к «тореадорной» Испании, а к Испании народной.



Праздник в Испании. Ок. 1912

Головинские декорации и костюмы к опере «Кармен» произвели на всех ошеломляющее впечатление уже на генеральной репетиции. Подобного оформления «Кармен» ранее не видели, старый театр не знал такого слияния декораций, музыки, сюжета. В массовых сценах костюмы поражали богатством оттенков. На фоне их приглушенной гаммы, изумительной по разнообразию неповторяющихся красок, выделялись костюмы центральных действующих лиц.

В качестве примера умения Головина выделить на сцене отдельный персонаж следует упомянуть блистательное, поразившее зрительный зал появление в четвертом акте солирующей танцовщицы в ярко-голубом платье на фоне праздничной нарядной толпы, одетой в костюмы, где не звучало ни одного голубого тона: эти желтые, красные, серые и черные оттенки создавали контрастный и выразительный фон.

В Испанию Головин ездил отнюдь не как турист, а ставил целью глубокое наблюдение и изучение природы, памятников архитектуры, народа

и его жизни, культуры и искусства. «Мечту об Испании» он пронес через всю жизнь. Показателен простой подсчет тех его театральных работ, где Испания являлась местом действия. Из пятнадцати оперных и балетных спектаклей, оформленных им в Мариинском театре, в Испании происходило действие пяти спектаклей, а из драматических, на сцене Александринского театра, — в двух («Дон-Жуан» и «Стойкий принц»). Думается, что это не случайно, так как Головин, как правило, сам выбирал пьесы, которые брался оформлять, и лишь редко, уступая просьбам дирекции театров, соглашался на предложенные ему пьесы (и то лишь в драматическом театре).

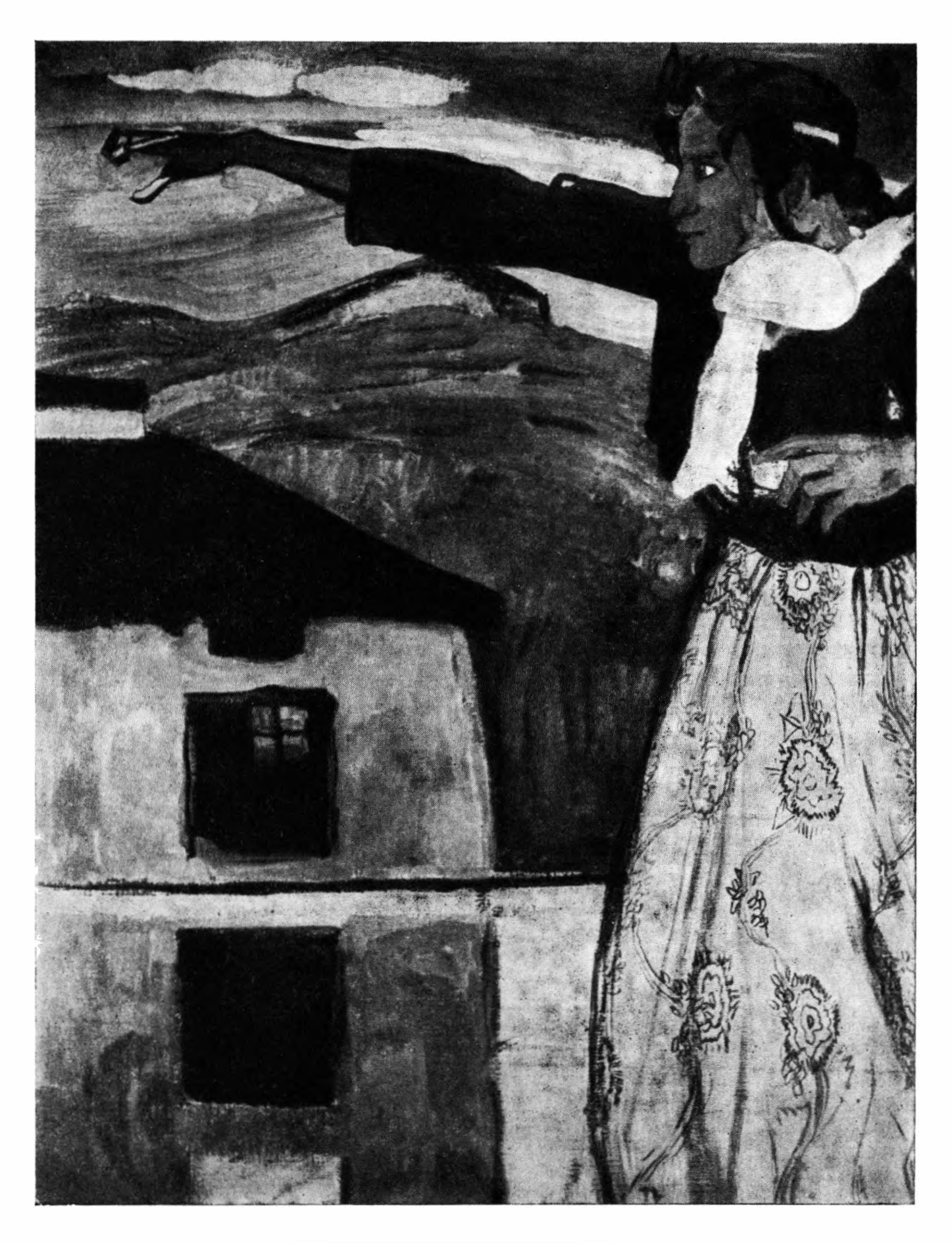
Кроме театральных работ, на испанские темы у него был также ряд станковых произведений — многочисленные «Испанки», «Танец плащей в Аранхуэсе», «Хота в венте», «Испанская рапсодия» и др.

К 1907—1908 гг. для Головина в некоторой степени определились задачи театрального художника-живописца и его метод работы. Но здесь возник новый вопрос, который ранее не вставал перед ним: необходимость для художника работать в творческом содружестве с режиссером. Головин уже осознал необходимость творческого слияния между ними,— такого слияния, при котором все компоненты спектакля сочетаются воедино, проникнуты единой мыслью.

Столкнувшись в работе над несколькими драматическими спектаклями с В. Э. Мейерхольдом, Головин убедился, что ему посчастливилось встретить художественную индивидуальность, способную обеспечить полное творческое сотрудничество режиссера и художника. Соединенными усилиями Мейерхольд и Головин создали ряд замечательных спектаклей и в музыкальном театре — «Орфей и Эвридика», «Каменный гость», и в драматическом — «Дон-Жуан» Мольера, «Гроза» Островского, «Маскарад» Лермонтова и ряд других.

Совместно Мейерхольд и Головин осуществили в 1911 г. также постановку в Мариинском театре оперы Мусоргского «Борис Годунов»,— это была их первая совместная работа в музыкальном театре.

В сущности, Головин за немногими исключениями повторил здесь свои декорации к постановке той же оперы в первом парижском «Русском сезоне», организованном С. П. Дягилевым (1908). Тогда ставил оперу А. А. Санин, а спустя три года Мейерхольду в готовых планировках декораций пришлось решать заново массовые сцены и пройти роли с новыми исполнителями вокальных партий. Головин считал оформление «Бориса Годунова» своей неудачной работой, и это еще раз доказывает его взыскательность как художника. Тем не менее декорации Головина к «Борису Годунову», а также и более ранняя его работа над декорациями к «Псковитянке» в корне меняли представление о русском историческом стиле на театре. Ведь ранее его трактовали по ложным представлениям о русской национальной архитектуре.



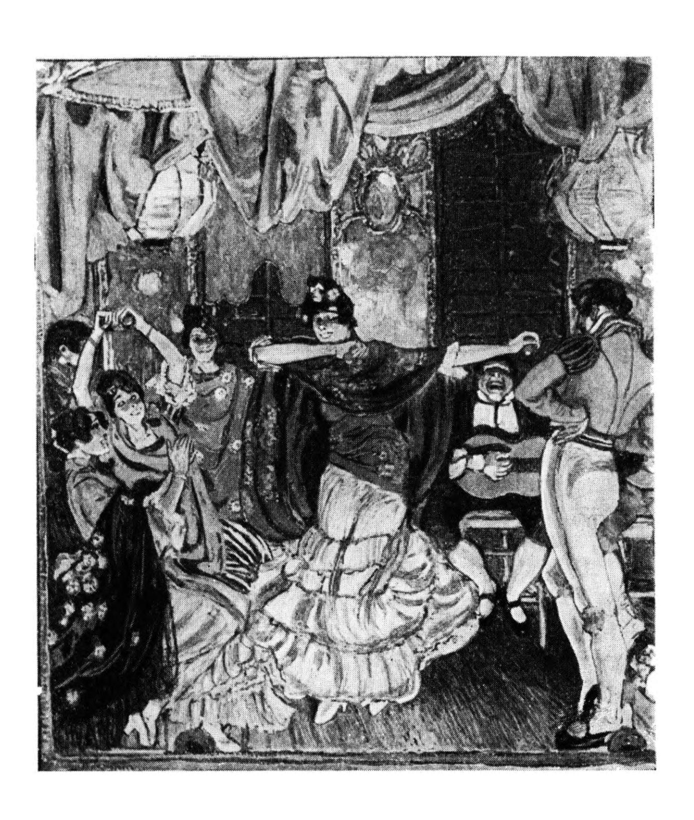
Испанская крестьянка. 1920-е гг.

Перед художником опера Мусоргского ставит труднейшую задачу также и в техническом отношении: изображая на сцене всем знакомый исторический архитектурный ансамбль (вторая картина пролога — площадь перед Успенским собором в Кремле), Головину надо было вкомпоновать в сравнительно небольшую «сценическую коробку» такие огромные архитектурные памятники, как три собора: Архангельский, Благовещенский и в центре — Успенский, из которого выходит царь с боярами. Но при этом размеры человеческой фигуры могли нарушить иллюзию. Головин проявил замечательное чувство театральных масштабов и умение изображать архитектуру, упрощая ее формы, но не теряя сущности и величия. Ведь он изобразил не фрагмент Успенского собора, а все здание целиком, хотя на сцене оно имело не более 12—13 метров высоты. Подобные задачи бывали гибельны для художников, не обладающих чувством сцены, — так как актер, стоя возле такой декорации, нарушал иллюзию и правду.

Как и всякий театральный художник, Головин не мог не столкнуться с трудностью, проистекающей из особенностей так называемой «сцены-коробки»: театральному художнику постоянно приходится помнить о «пролетах». Ведь из боковых мест партера и боковых лож луч зрения зрителей проходит, касаясь предела портальной арки, и им видны закулисные пространства по бокам сцены и вверху. Их-то и называют в театре «пролетами». Приходится преграждать путь этому лучу зрения, прибегая к помощи элементов декораций (кулис, падуг или «казенных сукон», неизменных во всех спектаклях). По бокам сцены закрыть эти «пролеты» сравнительно просто, но замаскировать верхние пролеты сложнее, так как повешенные на каждом плане падуги (то есть верхние «казенные сукна»), скрывающие от зрителей осветительные приборы (софиты), не сливаются с живописью декораций и нарушают иллюзию, особенно в пейзажах.

Старых декораторов эта условность не особенно смущала: они широко пользовались «казенными сукнами», изображавшими написанные на холсте ткани с подборами, складками, золотой бахромой и т. п. Когда дело касалось пейзажей, то падуги обычно бывали того же цвета, что и небо, а в старину небо в театре всегда бывало безоблачным. С помощью освещения пытались уравнять падуги в силе цвета, полагая, что достигают полного слияния «воздушных падуг» с небом, изображенным на задней завесе. Разумеется, такая условность не могла удовлетворять пришедших в театр художников-живописцев, которые стремились и пейзаж сделать на сцене эмоциональным. Кроме того, постоянные «казенные сукна» нарушали задуманную художником цветовую композицию. В поисках выхода из этого положения новые художники театра стали применять в каждом отдельном случае передние кулисы и падуги, специально написанные для данного спектакля, и заранее вводили их в композицию эскиза будущей декорации.

Хота в венте (танец в таверне). 1922



Головин чрезвычайно разнообразно, с неистощимой изобретательностью компоновал и на эскизах, и на сцене сукна каждого плана, — часто это бывали портальные сукна, то есть обрамление сцены, колористически и тематически связанное с пьесой и ее оформлением. Этот прием был новаторским, не говоря о том, что просто поражала виртуозность Головина и его талант орнаменталиста, — здесь он не знал соперников.

В 1911 г. Головин закончил работу над постановкой в Мариинском театре оперы Глюка «Орфей и Эвридика». Композиция развивала принцип портального спектакля, что отвечало характеру произведения, созданного в XVIII в. «Орфей» вошел следующим звеном (после «Дон-Жуана» Мольера) в цепь портальных спектаклей с просцениумом. Назначение портала и просцениума режиссер и художник видели в том, чтобы приблизить актера к зрителю, уничтожить рампу, разделяющую театр на две части — зрительскую и сценическую.

Кроме того, в ряде драматических и музыкальных произведений более интимного плана бывает необходимо довести до зрителя тонкие оттенки

слова и мысли, а для этого требуется приблизить сценическую площадку к зрителю. Такой прием решения спектакля нашел в лице Головина ярого приверженца и пропагандиста. В целом ряде работ Мейерхольд и он развивали этот прием. Однако для каждого спектакля они находили иное решение: то это были мягкие порталы с ширмами и просцениумом, уменьшенной глубокой сценической площадкой и различными занавесами («Дон-Жуан»); следующим звеном можно считать «Орфея» с его мягким аппликационным порталом, основным раздвижным занавесом и вторым, кружевным; завершение этот прием получил в спектаклях «Каменный гость» и «Маскарад» уже в виде жестких строенных порталов, причем в «Маскараде» портал служил как бы продолжением архитектуры зрительного зала, а в «Каменном госте» был строенный колонный с приподнятой над планшетом сцены игровой площадкой.

«Орфея» Головин считал одной из своих наиболее удачных работ. В конечном итоге в этом спектакле было достигнуто полное слияние всех слагаемых одного из сложнейших видов искусства, театрально-оперного Все компоненты дополняли друг друга, и можно сказать, что такое слияние было осуществлено на сцене Мариинского театра впервые.

Перед техническим персоналом театра Головин поставил здесь ряд сложнейших задач. Нельзя забывать, что техническая часть театра в начале нашего века была менее совершенной, чем в XIX в., так как с изменением репертуара и, главное, вкусов все реже и реже давались спектакли, в которых доминирующая роль принадлежала различным трансформациям и машинным трюкам. Так, например, с начала 900-х годов «полеты», «развалы», «панорамы» и т. п. применялись все реже и, несмотря на, казалось бы, бо́льшие технические возможности театра, — особенно в связи с применением электричества и облегченных металлических конструкций, — театральная техника не совершенствовалась, а регрессировала. Это обстоятельство сковывало фантазию режиссера и художника. Идя по линии наименьшего сопротивления, работники сцены противились попыткам художников и режиссеров осуществлять замыслы, усложняющие работу и идущие вразрез с установившимися за последнее время привычками.

Художникам современного театра может показаться невероятным, что «чистая перемена» при переходе из «Ада» в «Рай», музыка которой занимает в «Орфее» две минуты, являлась тогда крайне трудной задачей: за это время надо было убрать четырехметровые станки с лестницей, задвинуть люки и застлать весь пол сцены половиком, установить десять-пятнадцать плоских кустиков, и все это пока двигалась на переднем плане облачная «панорама», закрывавшая сцену. Тем не менее эту «чистую перемену» после многих репетиций освоили и на спектакле выполняли безупречно. Техническая часть несла тем большую ответственность, что за дирижерским пультом сидел неумолимо строгий и требовательный Э. Ф. Направник; ни о каком замедлении темпа ради осуществления

«чистой перемены» не могло быть и речи, — «две минуты, и извольте справиться, извольте все сделать!» И театр блестяще справился.

В области декорационной Головин не переставал искать все новые изобразительные средства. Впервые он применил в «Орфее» аппликационный портал и такой же раздвижной занавес. Полной неожиданностью для зрителей явился подъемный кружевной занавес, состоявший из нескольких слоев тюля с нашитой тесьмой для окантовки орнаментального рисунка (наподобие брюссельских кружев). Сами декорации были решены живописными приемами. Следует сказать, что Головин никогда не применял на сцене объемных деревьев с нашитыми листьями, так как находил, что они не подчиняются цветовому замыслу, дают грязные тени, всегда натуралистичны и своей статичностью только подчеркивают театральную фальшь. Чисто живописными приемами, по мнению Головина, можно получить цветовую игру в тенях, передать живописную перспективу, рефлексы и даже более выразительную форму, — тем более что иногда при перемене сценического освещения объемные части декораций рядом с живописью могут потерять свою объемность.

Разумеется, подобным образом пользоваться на сцене живописью можно лишь в том случае, когда актер не соприкасается с написанной декорацией. Режиссер должен так размещать актеров на сцене и их действия должны быть так организованы, а мизансцены так построены, чтобы не нарушалась сценическая иллюзия.

Пользование живописными приемами делало декорации Головина весьма удобными для перестановок при коротких антрактах или «чистых переменах».

Непримиримо враждебно относясь ко всяческим заимствованиям, Головин горячо восставал также против любых заученных форм, любой манерности и ловкачества, причем превосходно умел отличить заученный прием от самобытного почерка художника. Всякая манерность и хлесткость, приводящие к легковесности, а также самоуспокоенность и отсутствие исканий нового были для него органически неприемлемы. Сам он в любую свою работу вкладывал много исканий и труда.

«К каждой новой работе подходите так, словно Вы никогда ранее не работали», — эти слова Головина образно выражают его непримиримое отношение к техническому трафарету и заученности приемов.

Вместе с тем упорство в труде и требовательность к себе и другим сочетались у Головина с умением профессионально учитывать время, необходимое для выполнения той или иной работы, — что особенно существенно в театре, — и уложиться в заданные сроки. Известны случаи, когда обстоятельства заставляли его работать поистине в невероятном темпе, достойном изумления, — например, за одну ночь он написал большой, в натуральную величину, портрет Шаляпина в роли Мефистофеля (в красном костюме).

Тем не менее среди современников Головина широкое распространение имела легенда о его медлительности. Но повторяли ее те, кто не знал, как складывался процесс его работы, — а состоял этот процесс сначала из углубленного, сосредоточенного и очень длительного собирания материалов и обдумывания, потом происходило творческое освоение изученного, и только после этого начинала формироваться композиция. Именно этот процесс имел в виду в свое время К. Д. Чичагов, консультант по исторической части в петербургских императорских театрах, совместно с Головиным создавший Постановочную библиотеку при театральной дирекции. Чичагов говорил: «Обратите внимание, как работает Александр Яковлевич! Он ходит-ходит во все книгохранилища, причем никогда не калькирует, а только изучает изобразительные материалы. Потом он исчезает на две недели или на месяц, а иногда и на более длительный срок, и приносит эскизы. В них нет ни одного точно воспроизведенного орнамента или архитектурного элемента, ни одной заимствованной детали, но все насыщено внутренним смыслом виденного, во всем — синтез эпохи, и все это головинское, присущее только Головину».

Никакой разбивки эскиза на клетки при исполнении декораций, как прежде это было принято, Головин не признавал. Только масштабная линейка служила для определения основных соотношений размеров, но и те часто подвергались изменению на декорационном холсте, растянутом на полу мастерской.

В исполнение декораций это вносило творческий момент: художник, постоянно видя вокруг себя конкретные размеры окружающих его предметов, не терял ощущения размеров человека. Сцена требует известного преувеличения отдельных элементов, как в архитектуре, так и при изображении природы. Умение достигнуть этого приобретается опытом и знанием сценических законов: и преувеличение, и уменьшение при отсутствии ощущения масштаба живого человека могут привести на сцене к карикатурному разрыву между размером человеческой фигуры и окружающих декораций. Это ощущение художником масштабных соотношений декораций и человека связано с размерами данной сцены и даже с размерами зрительного зала: то, что правомерно для большой сцены, недопустимо на малой, и наоборот. Головин обладал настолько сильно развитым чувством масштабности, что по его эскизу, даже и не отвечающему «зеркалу портала» и размерам той или иной сцены, можно сразу почувствовать, для какого именно театра написан эскиз — для Мариинского, где сцена больше, или для Александринского, где она меньше.

Все рассказанное выше Головин никогда не излагал в виде законченной системы взглядов, однако, если суммировать отдельные его указания и высказывания за много лет моего знакомства с ним, а также мои наблюдения над его творческой практикой, нельзя не прийти к ряду обобщений.

Эскиз занавеса для Мариинского театра. 1914

Эскиз Головин рекомендовал смотреть при дневном свете, если он был написан при дневном свете, а возникшее цветовое впечатление передавать на декорации при электрическом освещении. Головин сам всегда писал декорации при электрическом свете, в отличие от своих предшественников, писавших декорации при дневном освещении. Это нововведение он объяснял тем, что всякая живопись, выполненная днем, неизбежно меняется при искусственном свете, даже белом, и теряет свою цветовую тонкость вследствие изменяемости красок (ультрамарин, например, при электрическом освещении кажется почти черным).

В некоторых случаях он пользовался также и анилиновыми красками, дающими даже при вечернем освещении бо́льшую яркость и чистоту цвета.

Макетов Головин почти никогда не делал, да у него и не было надобности в них, так как пространственное решение он видел своим внутренним зрением. План позволял ему точно расчленить декорацию на отдельные элементы, а размеры решались и устанавливались в процессе работы.

Головин также считал нежелательным математически точное перенесение размеров даже с макета на холст декорации, так как оно воспрепятствовало бы процессу творчества. Только в тех случаях он считал нужным делать макет, когда это вызывалось технической необходимостью. В его мастерской много лет сохранялся макет декорации первой картины музыкальной драмы Вагнера «Золото Рейна», — этот макет оказался необходимым машинисту сцены и директору, когда надо было решить, «как будут на сцене плавать дочери Рейна?» — и тогда для этой картины был построен макет.

Уже с 1912 г. Головин собирал материалы и готовился к созданию сценического решения «Маскарада» Лермонтова. В его работе для Мариинского театра наступил перерыв.

Однако необходимо упомянуть об одном его произведении, сделанном для этого театра, так как оно связано с принципиальными вопросами, — я имею в виду портальный занавес к столетию концертов в пользу военных инвалидов.

Начиная с 1814 г., в пользу военных инвалидов по традиции давался концерт сводного оркестра всех военных оркестров Петербургского военного округа. К столетию этих концертов Головину было поручено написать специальный портальный занавес, который тематически не надо было связывать с концертом, чтобы им можно было пользоваться в других случаях. Благодаря этому зрительный зал Мариинского театра обогатился красивейшим красным занавесом.

В решении композиции и выборе рисунка и цвета выразился общий взгляд Головина на театральные занавесы. Красный цвет он выбрал в отличие от цвета обивки зрительного зала, и сделал это принципиально, так как считал, что занавес, отделяющий зал от сцены, должен являть собой

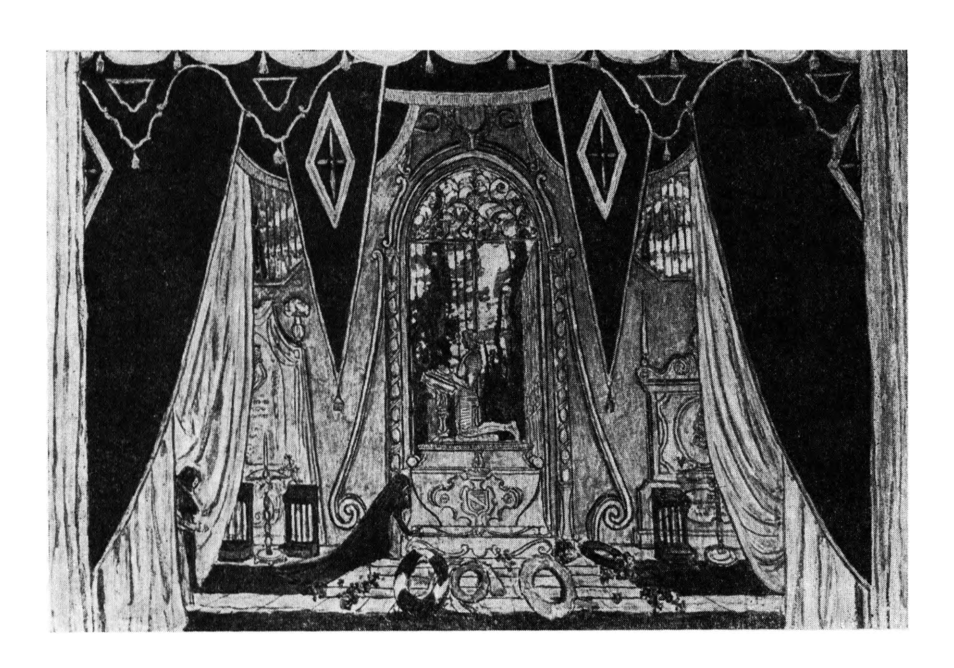


Эскиз декорации 1-й картины оперы „Каменный гость“. 1917

не продолжение архитектуры и убранства зала, а преграду между зрительным залом и сценой, тем самым выделяя место действия. Так как портальным «казенным сукнам» надлежит быть того же цвета, что занавесу, а красный цвет наиболее выгодно сочетается с любым другим цветом, входящим в декорации, Головин остановился на красном цвете, и это совпало с исторической общетеатральной традицией применения красного цвета для занавесов и «казенных сукон» во множестве театров.

После революции головинский красный занавес неизменно служил украшением зрительного зала Театра оперы и балета, подчеркивая всей своей орнаментальной и цветовой композицией праздничность театрального зрелища. Правильность выбора Головиным именно красного цвета лишний раз подтвердилась тогда, когда, незадолго до революции, в том же бывшем Мариинском театре был повешен занавес работы Коровина в комбинации голубых и черных с золотом тонов. По общему мнению, этот занавес придавал залу унылый и скучный характер, а потому его вскоре снова заменили головинским красным.

В оперном театре последней предреволюционной работой Головина было оформление оперы Даргомыжского «Каменный гость».

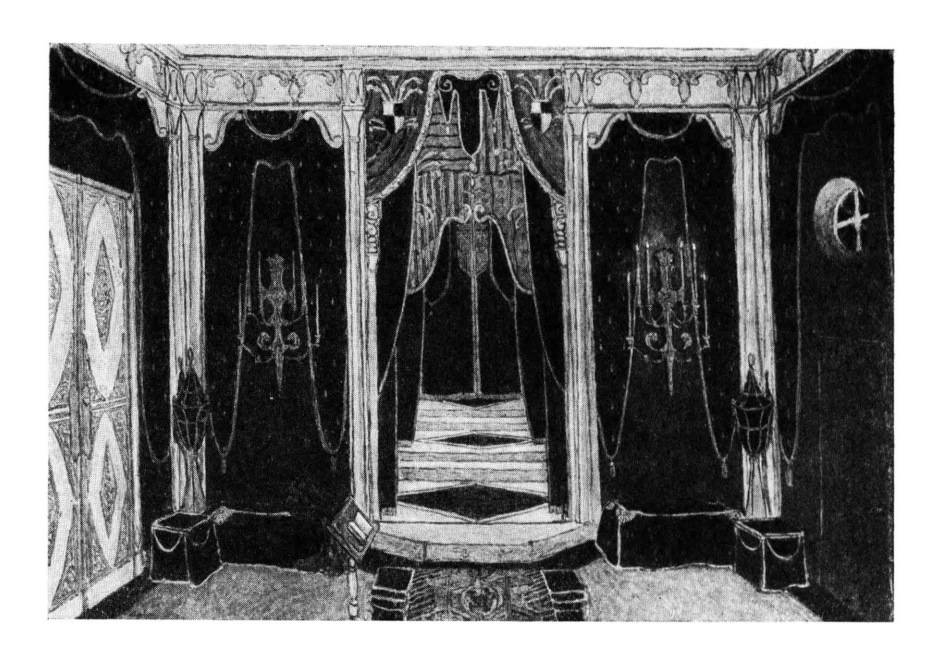


Эскиз декорации 3-й картины оперы „Каменный гость". 1917

При постановке «Каменного гостя» перед режиссером и художником — Мейерхольдом и Головиным — стояла бесконечно трудная задача: найти формы, пригодные для осуществления этой почти камерной оперы на слишком просторной для нее сцене Мариинского театра, отделенной от зрителей широкой «оркестровой ямой», притом памятуя о небольшом количестве действующих лиц (часто на сцене их бывает всего двое). Это обязывало художника и режиссера придумать прием оформления, уравновешивающий изобразительные средства и действие, согласовав их с размерами Мариинского театра и его сцены.

Такой прием им удалось найти. Постоянный портал из строенных колонн, уходя до второго плана, ограничивал размеры сценической игровой площадки, приподнятой на две ступени над полом сцены. На этой площадке и происходило все действие на фоне небольших декораций — живописных завес. Часть действия была вынесена на авансцену, откуда каждое слово актера-певца хорошо доходило до зрителя. «Казенные сукна», разумеется, были заменены специальными, входящими в общую композицию.

Костюмы отличались выразительностью и особенным блеском, даже для Головина. И на этот раз сказалось то, что Головин ясно представлял



Эскиз декорации 4-й картины оперы „Каменный гость“. 1917

себе исполнителей ролей, так как постоянно наблюдал их на репетициях, а потому учитывал их физические данные, характер и темперамент. На одной из первых же репетиций замечательный певец-актер Алчевский, основной исполнитель партии Дон Гуана, обратился к Головину со словами: «Сделайте из меня красавца, Александр Яковлевич!»

Крупной фигуре Алчевского были свойственны некоторые особенности: короткая шея и большая «львиная» голова, крупное лицо, прекрасно поддающееся гриму, несколько тонкие ноги при начинающем полнеть корпусе, а главное — огромного размера грудная клетка (дыхание у Алчевского было поразительное). И вот Головину предстояло учесть все эти недостатки фигуры певца-актера и создать костюм, который скрыл бы их и сделал фигуру Алчевского гармоничной и обаятельной на сцене.

Головин предложил Алчевскому надеть высокие сапоги, скрывающие тонкие ноги, — ведь Дон Гуан только что прибыл к воротам Мадрида и вернее всего верхом. Короткая шея Алчевского была скрыта плоеным испанским воротником с удлиненным вырезом спереди. Вообще Головин полагал, что если у исполнителя какой-либо физический недостаток, например короткая шея, то ее надо не открывать, а наоборот, закрыть: пусть лучше

зритель отнесет отсутствие шеи за счет костюма и «обвинит художника». Алчевский все это понял, принял предложенный ему костюм и действительно выглядел на сцене блестяще.

В дни Февральской революции в Александринском театре была показана в оформлении Головина премьера драмы Лермонтова «Маскарад». Совместная работа Мейерхольда, Головина и Глазунова над этим спектаклем привела к созданию в драматическом театре такой «партитуры» спектакля, которая дополняла и раскрывала незримые моменты драмы, а, кроме того, все действия актеров, каждая их реплика были подчинены основной мысли. Тесная творческая взаимосвязь этих троих сопостановщиков между собой и с актерами, а также с монтировочными цехами и техническим аппаратом театра позволила создать столь гармонически построенный и глубоко воздействующий на зрителя спектакль.

Основной прием декорационного решения этого спектакля заключался в жестком строенном просцениуме, различных занавесах, ширмах, входящих в качестве составного элемента в декорации, а в основном в фоновых занавесах. Это позволило ключевые моменты драмы вынести



Эскиз костюма Дон Гуана. Опера „Каменный гость". 1917

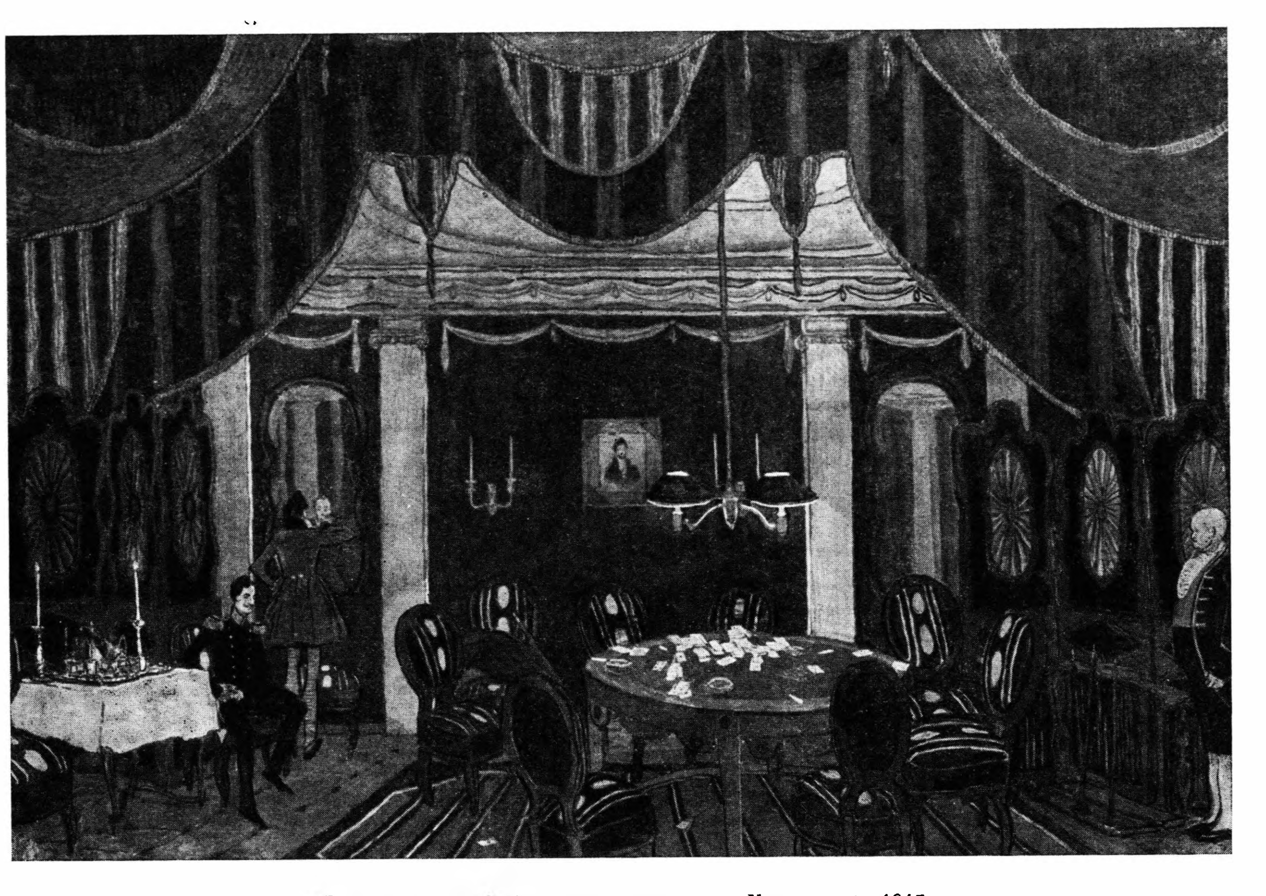


Эскиз костюма Доны Анны. Опера „Каменный гость". 1917

вперед, дать их «крупным планом», а вместе с тем способствовало ритмической смене картин. В спектакле их десять, причем каждая требует иного места действия. «Оркестровая яма» была отчасти перекрыта двумя спускающимися в оркестр лестницами. Ими актеры пользовались только во второй картине, а потом, до конца спектакля, эти лестницы напоминали зрителю о столкновении героев на маскараде, которое приводит к гибели Нины.

Постоянный строенный архитектурный портал с двумя дверями для выходов действующих лиц как бы продолжал зрительный зал. Однако в композиции портала сказались характерные черты творчества Головина, уже упомянутые нами. Ведь его метод заключался не в компилировании, а в творческой переработке. И в данном случае Головин, продолжая архитектуру построенного Росси зрительного зала Александринского театра, «пересказал» ее по-своему, передав лишь сущность замысла зодчего. Вертикальное членение тонкими трехчетвертными колоннами в портальных стенках повторяло вытянутые колонны боковых лож, но Головин не поставил их на тумбочки, как у Росси, а прямо на пол. В дверях у Росси на белом фоне филенок — золотые орнаменты, у Головина же наоборот — на золотом фоне белые лепные орнаменты. Подобные «пересказы» архитектуры зрительного зала создали стилевую родственность, не уничтожая авторского почерка Головина. Эти части портала, с дверями и зеркалами, ограничивали просцениум, сокращая ширину портала сцены. Несколько занавесов — антрактный, прорезной маскарадный с бубенцами, бальный и два тюлевых — белый (кружевной) и черный (траурный) — отделяли просцениум от собственно сцены, где навесные задние завесы, обозначавшие места действия, были разрешены чисто живописным приемом. Только декорации двух картин — маскарада и бала — занимали сцену в глубину, открывая большую площадь для массового действия. Кроме указанного построения сценической площадки, большое значение для характеристики картин имели меняющиеся ширмы и мебель. Каждый предмет был сделан по рисунку Головина, — на сцене не было ни одного подборного предмета бутафории или мебели. Даже игральные карты, бумажники или фарфоровые безделушки в комнате баронессы, — все было выполнено в бутафорских мастерских. И мебель, и все аксессуары были несколько большего размера, чем бытовые. Это делало их заметными и значительными. Кроме того, отдельные предметы мебели служили опорными пунктами для мизансцен. Тут снова проявилось театральное чутье Головина, так как на сцене эти предметы не нарушали восприятия нормальных соотношений с размерами человеческих фигур.

Впервые была применена «игра ширмами»: в каждой декорации по обеим сторонам сцены были специальные ширмы, примыкающие к стенкам портала. Они создавали всякий раз иное впечатление от обрамления просцениума, служа своеобразным переходом к фоновым декорациям.



Эскиз декораций 7-й картины драмы „Маскарад“. 1917

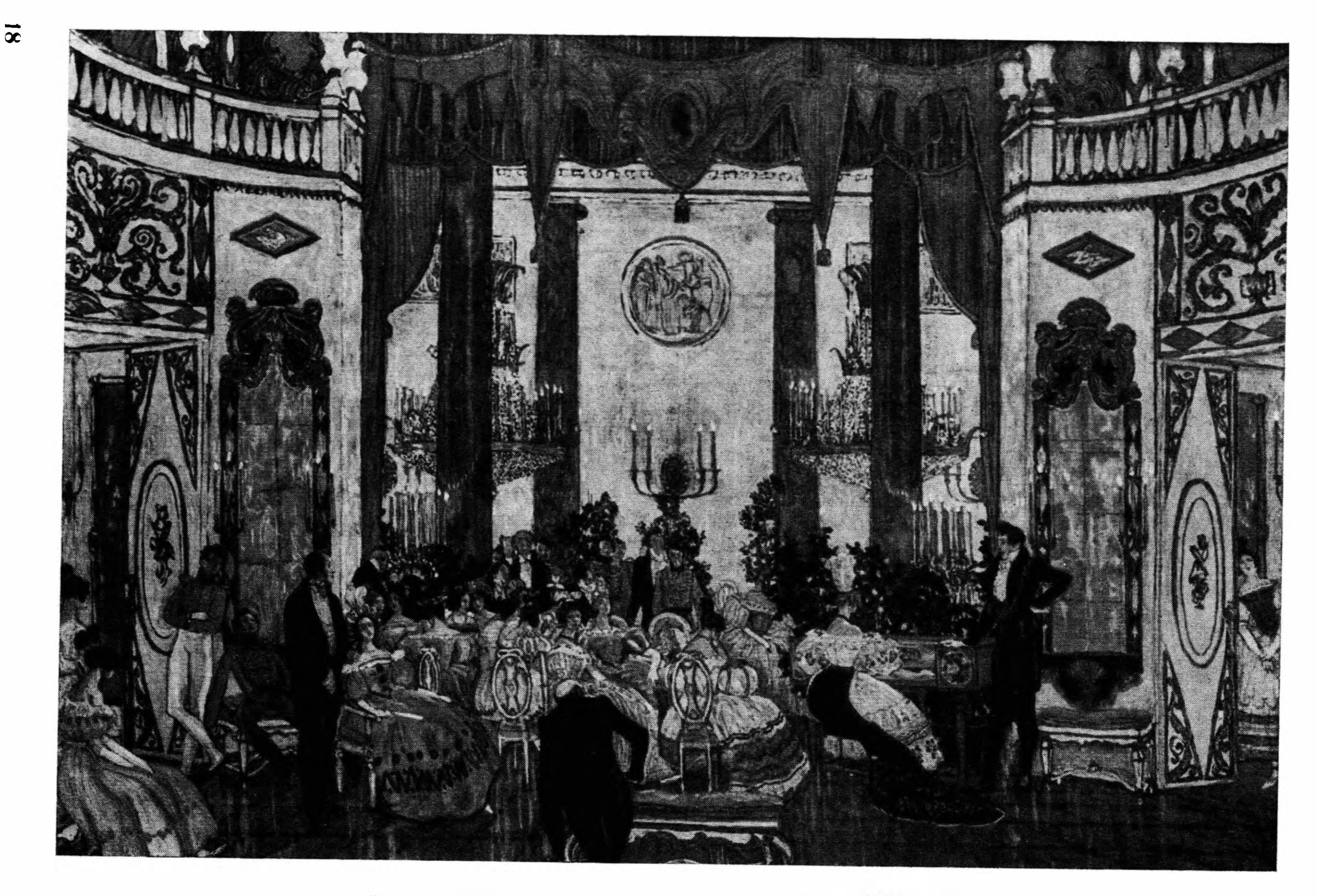
Это обрамление сценической площадки для Головина и Мейерхольда являлось заключительным звеном в развитии того принципа, в котором они дали несколько своеобразных решений («Дон-Жуан», «Орфей», «Каменный гость»). Для театров — и оперного, и драматического — это был совершенно новый и неожиданный прием, с помощью которого решалась проблема фиксации внимания зрителей на действии, не говоря о том, что он помогал донести текст до зрителя: в ярусных театрах, построенных в XVIII и XIX вв., в расчете на спектакли большого масштаба, невозможно было достигнуть в интимных сценах тесной связи между актерами и зрителями. Поэтому, особенно в драматическом театре, где действие часто переносит зрителя в обстановку комнат и где число действующих лиц бывает весьма невелико, приходилось искать способы изменять размеры сценической площадки во всех трех измерениях.

Мейерхольд и Головин стремились решать ряд технических и художественных задач, — прежде всего эстетическую и техническую задачу декорационной композиции в театрах со «сценой-коробкой». Различные занавесы, делящие сцену на две части, создавали условия, делающие возможными быстрые перестановки, не останавливая действия и не нарушая ритма спектакля, а также облегчали труд технического персонала сцены.

Спектакль «Маскарад» создавался пять лет. Намечали его показать в октябре 1914 г., к столетию со дня рождения Лермонтова, но военные события помешали осуществлению замысла постановщиков, требовавшего больших денежных затрат. Спектакль отложили, а лермонтовскую дату отметили более дешевой постановкой пьесы «Два брата», никогда ранее не шедшей на сцене. Ставили эту пьесу тоже Мейерхольд и Головин.

Хотя премьеру «Маскарада» постоянно откладывали, Головин продолжал исполнять рисунки костюмов, мебели и бутафории. Осуществляли их в летнее время, когда театры были в отпуску. Выполнялось и шилось все это из остатков материалов от прошлого сезона. Таким образом, удалось осуществить все задуманное, не отягчая бюджета театра.

Занятый мыслями о «Маскараде», уже зимой 1911—1912 гг. Мейерхольд почти ежедневно появлялся в мастерской Головина с какими-либо новыми предложениями или просьбами. Головин любил эти посещения. В беседах с Мейерхольдом уточнялись многие вопросы, связанные с новой постановкой. Следует отметить, что Мейерхольд любил все придуманное им — самостоятельно или в содружестве с художником — суммировать в монтировочных листах, куда он тщательно записывал все детали будущего спектакля. Технический персонал каждой из мастерских, а равно и технический персонал сцены, ознакомившись с этими монтировочными листами, заполненными режиссером, но созданными совместно режиссером и художником, заранее знал, какая предстоит работа, а потому, когда



Эскиз декорации 8-й картины драмы „Маскарад“. 1917

декорации, аксессуары и т. п. появлялись на монтировочных репетициях, они были уже известны заранее.

Выше я говорил о взглядах Головина на композицию костюма и грима, указывал, что, выделяя отдельные персонажи с помощью цвета и покроя костюма, он вместе с тем искусно включал их в общую композицию. В костюмах он глубоко продумывал каждую деталь, она дополняла общую характеристику. Помню случай, когда изменение незначительной детали сразу обезличило костюм: во время одного из спектаклей «Маскарада» на сюртук Неизвестного, по небрежности костюмера, нашили темные пуговицы вместо металлических, из белого металла, как полагалось по рисунку Головина (произошло это после выездного спектакля, когда случайно были оторваны пуговицы).

И вдруг при появлении на сцене Неизвестного сразу почувствовалось что-то неладное: таинственный Неизвестный превратился в простого обывателя. Не сразу догадались о причине, — ведь актер был тот же, играл так же хорошо, но внешний его облик утратил нечто, выделявшее его из множества других действующих лиц. Его сюртук перестал быть необычным. Видимо, эта деталь костюма была так удачно угадана художником, что изменение ее лишило костюм смысла и выразительности.

Остановлюсь еще на одном костюме для «Маскарада». Во второй картине, в сцене маскарада, крупную роль в пантомиме, связанной с потерей Ниною браслета, играл голубой Пьеро, который интригует Нину. Он касался ее браслета и тот спадал с ее руки. Но этот потерянный браслет являлся завязкой всей драмы, а потому надо было выделить Пьеро в этом узловом моменте пьесы. С этой целью Головин одел его в запоминающийся костюм, чрезвычайно красивый и впечатляющий, когда голубой Пьеро сидел на диване, обитом материей абрикосового цвета. Сочетание цветов голубого, белого и абрикосового удачно компоновалось, так выделяло этот персонаж среди толпы и было так организовано, что каждый костюм логически входил в общую цветовую гамму.

Здесь надо еще раз подчеркнуть, что особенностью этой цветовой композиции являлась ее динамичность: все артисты в маскарадных костюмах носились по сцене, меняли места, убегали за кулисы и возвращались. тем самым изменяя расположение и количество цветовых пятен. Театральный художник и режиссер должны обладать особой способностью не нарушить все цветовое богатство замысла.

В сцене бала (восьмая картина) Головину удалось светлыми женскими платьями создать поразительный по нарядности фон, превосходно оттеняющий черный трен Нины и красный доломан князя. Как нельзя более удачно выбрал он для Неизвестного костюм бауты (карнавальный венецианский костюм XVIII в.), с ястребиным профилем белой полумаски, с пелериной из черных венецианских кружев,— во всем облике таивший «неизвестность» персонажа.

Эскиз декорации 9-й картины драмы „Маскарад". 1917



Эскиз костюма „Амур". Драма „Маскарад". 1917

Всю свою богатую фантазию Головин подчинял исторической правде. На первый взгляд может показаться, что упомянутый выше голубой костюм Пьеро — выдумка художника, так как традиционный костюм Пьеро белый. Но белое пятно его костюма «спорило» бы с белым домино Нины, а режиссер непременно хотел поручить Пьеро пантомимную сцену с нею. Помню, как доволен был Головин, когда в какой-то старинной книге нашел изображение голубого Пьеро. Никто не мешал ему руководствоваться собственным желанием, но он сам стремился найти документальное подтверждение своей мысли.

К постановке «Маскарада» Головин сделал около четырех тысяч рисунков костюмов, гримов и предметов мебели и бутафории, не считая вариантов и деталей декораций. Эскизы костюмов выполнены в иной манере и технике, чем к предыдущим постановкам: фигуры с помощью пера обведены тушью тонкой ровной линией, не дающей цветного добавления к цветовой композиции эскиза. Этот прием отличает головинские эскизы костюмов от эскизов многих театральных художников, в частности Константина Коровина, который на своих рисунках костюмы и фигуры обычно обводил тушью, пользуясь обточенным концом спички. Таким путем он подчеркивал складки и теневые стороны (например, на эскизах костюмов к опере «Хованщина»). Но этой толстой черной чертой или пятном Коровин вводил добавочный цвет, который, естественно, отсутствовал на сшитом костюме, а вследствие этого рисунок не отвечал натуре и впечатление от костюма бывало иным. Поводом к этому приему являлось у Коровина желание сообщить эскизу костюма самодовлеющее значение, сделать его художественным произведением. Головин же, как сказано выше, преследовал только одну цель — выявить образ действующего лица, добиться ясности в изображении костюма, рисунок которого должен быть понятен портному-костюмеру.

Декорации к «Маскараду» писались с большими перерывами и притом в последовательности, не отвечающей развитию действия пьесы. В исполнении живописных завес Головин не ограничивался ежедневными замеча-

ниями своим помощникам, но участвовал в работе сам с кистью в руке. Оформление «Маскарада» было серьезным экзаменом не только для работников театра, но и для самого Головина, как инициатора реорганизации технической части в императорских театрах.

Проработав около десяти лет в мастерской Головина в качестве исполнителя его замыслов, я в 1917 г. самостоятельно оформил по своим собственным эскизам трилогию Сухово-Кобылина в Александринском театре (режиссер В. Э. Мейерхольд), а потом работал и в других театрах Петрограда, одновременно вернувшись к архитектуре. Подвизался я также в качестве художника ряда кинофильмов. Однако связи с мастерской Головина я не терял и по мере возможности посещал ее, а также ездил к Александру Яковлевичу в Детское Село и, разумеется, смотрел все спектакли с декорациями и костюмами по его эскизам.

Этих спектаклей, к сожалению, было немного и становилось все меньше, причем по своему значению и отклику на них они далеко не равнялись «Каменному гостю» и «Маскараду».

Уместно сказать также об отношении Головина к кругу тем, на которые должен отвечать театральный художник. Головин полагал, что одним из существенных свойств театрального художника является способность откликаться на самые разнообразные темы, что театральному художнику не следует ограничивать свое творчество по признаку национальности, эпохи или жанра. Подобно поэту, он должен, как эхо, откликаться на все явления жизни и искусства, осмысливать и воплощать на сцене самые разнообразные театральные произведения.



Эскиз костюма „Ночь“.
Драма „Маскарад“. 1917

Из принципиально новых находок Головина за этот период нужно упомянуть о впервые примененном им в опере «Севильский цирюльник» (в его декорациях эта опера до сих пор ставится в Малом оперном театре в Ленинграде) подъемном антрактовом занавесе с многофигурной композицией «Прогулка».

В последние годы жизни, несмотря на тяжелую болезнь, Головин создал многое, но главным образом в области портрета, пейзажа, книжной графики. Графика в его творчестве представляет собой



Эскиз декорации 1-й картины оперы „Евгений Онегин“. 1925

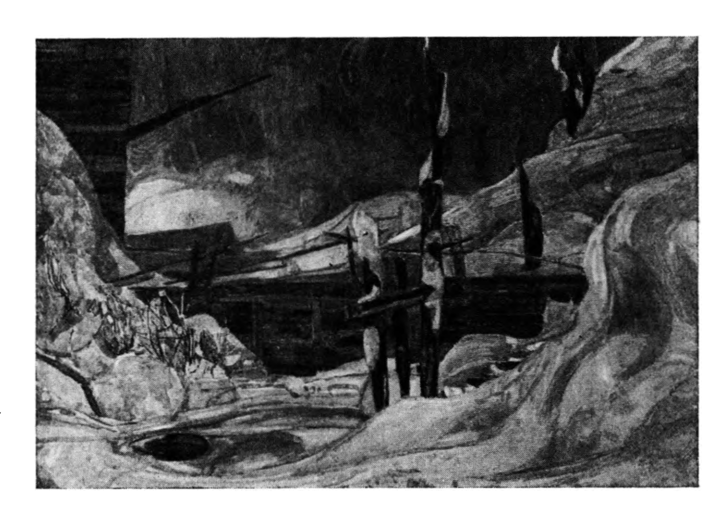
интереснейшую, совершенно необследованную и требующую особого изучения область.

В 1925 г. Головина привлекли к работам по восстановлению Одесского оперного театра, для которого он создал два аппликационных занавеса, а также несколько эскизов декораций и костюмов для «Евгения Онегина» и других опер, но они в оформлении Головина на сцене не были воплощены. В Одессе Головин тогда же возобновил знакомство с К. С. Станиславским, который предложил ему совместную работу над постановкой комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», а потом и трагедии Шекспира «Отелло». Живя в Детском Селе, Головин не был в состоянии ездить в Москву, в исполнении декораций участия не принимал и своих последних двух спектаклей так и не видел.

Как ни многогранно было творчество Головина, главным делом его жизни был театр. Связав себя уже в начале своей театральной деятельности с петербургскими казенными театрами, Александр Яковлевич на протяжении многих лет был одним из самых активных деятелей, создававших и определявших лицо этих театров.

По убеждению Головина, положение соавтора спектакля накладывает на театрального художника огромную ответственность, требует от него большой эрудиции, знания жизни и театра, совершенного умения пользоваться изобразительными средствами, то есть мастерства. Театральный художник, по убеждению Головина, должен владеть разными областями изобразительного искусства, обязан работать во всех родах станковой живописи, графики и т. п. Сам он постоянно урывал от театра время для работы над портретами, пейзажами и натюрмортами. Вот его подлинные слова: «Дóлжно каждый день рисовать с натуры».

Опираясь на изучение живой природы, он неизменно развивал в себе наблюдательность. В своих портретах он раскрывал внутреннюю сущность модели, глубоко проникал в ее психологию, отражая эпоху, и так же вдумчиво и углубленно он изучал природу. Для того чтобы передавать ее на сцене, он развивал у себя зрительную память, но как ни любил он русский пейзаж, однако этюдов с натуры не писал почти никогда. Природу он воспроизводил после длительного наблюдения и всегда вносил в свои работы элемент творческой фантазии. Каждый его пейзаж является синтезом наблюдений, иногда за целый период жизни. Поэтому его станковые пейзажи так отличаются от пейзажей и современных нам художников, и пейзажистов былых времен. В каждом его пейзаже — и в выборе сюжета, и в характере изобразительного языка — отражается индивидуальность самого Головина, человека с тонкой и чуткой душой, человека изысканного вкуса, любящего жизнь и радостно воспринимающего ее. Притом вся его работа над станковыми картинами в конечном счете служила задачам театрального художника, все свои наблюдения он в дальнейшем претворял в театральных эскизах на любые темы, будь то пейзаж, интерьер, архитектура,



Эскиз декорации 5-й картины оперы „Евгений Онегин". 1925



Эскиз костюма Татьяны. Опера „Евгений Онегин". 1925

даже портрет. Но все, вплоть до огромнейших холстов декораций, он наполнял жизненной правдой. И даже те декорации, где целью являлось стилистическое приближение к подлинным документам отдаленных эпох, содержали элементы личных наблюдений и впечатлений. Так было при изображении псковского веча и садов Черномора, Севильи в «Кармен», интерьеров в «Каменном госте».

Взгляд Головина на деятельность театрального художника и вся его практика завоевали театральным художникам равноправие в процессе создания спектакля. Борьба, которую он вел за положение и права художника в театре, помогла в дальнейшем и советским художникам театра проявлять свои дарования и равноправно участвовать в решении новых проблем, возникших в советском театре.

Тесно связанный с техническими работниками различных театральных цехов, а не только с ведущими артистами и лицами, возглавляющими коллективы, постоянно общаясь с рабочими, которые фактически осуществляют замысел художника,— тут и маляры, и электромонтеры, и плотники, и столяры, и бутафоры, и костюмеры,— Головин руководил работой специалистов, никому не передоверяя наблюдение за ней. Он находил замечательные формы общения с исполнителями своих замыслов: мягкая форма речи, никогда не обидная для самолюбия критика, твердое стремление добиться своего, прислушиваясь в то же время к советам рядовых сотрудников. Тем охотнее выполнялись все его указания.

Все это имело большое воспитательное значение, а характер общения Головина с людьми создавал атмосферу уважения к человеку и его труду, утверждал в каждом веру в осмысленность его работы, как вклада в общее дело. Монтировочные репетиции в присутствии Головина всегда протекали очень гладко. Объясняется это, во-первых, тем, что декорации спускались на сцену лишь тогда, когда он считал их законченными, и, во-вторых, потому, что все руководители и рабочие цехов заранее были знакомы с замыслами художника. Так как декорации были вполне законченными, их.

как правило, не приходилось поднимать обратно в мастерскую для переписывания. Вряд ли можно вспомнить более двух-трех случаев, когда декорации дорабатывались после репетиции, — и то происходило это лишь тогда, когда Головин, под давлением театральной администрации, против воли соглашался на назначенный день репетиции и, не желая затягивать репетиционный период, давал на сцену не окончательно завершенные декорации. Но и в этих случаях изъяны являлись художественной тонкостью, заметной только самому автору декораций.

Случалось на монтировочных репетициях, что Головин, столкнувшись с неожиданностью, не поддающейся учету (например, неточность в навеске декорации или отсутствие какой-либо детали), и найдя в этом непредвиденный штрих, эту случайность принимал и охотно утверждал. Так, например, на репетиции «Грозы», в сцене «Овраг», забыли опустить две кулисы и осталась только одна «просветная» (закрывающая с боков пролеты между кулисами). Сконфузившийся машинист сцены уже попросил у Головина разрешения опустить занавес, чтобы исправить ошибку, но Головин, почувствовав необъятность открывавшегося бесконечного волжского простора, не постеснялся воспользоваться случайностью и, отступив от собственного эскиза, утвердил этот неожиданный вариант. Ведь его лозунг гласил: «Все для успеха спектакля, и только для него!»

Мягкость и корректность Головина в отношении ко всем своим сотрудникам сочетались у него со строгой требовательностью к «чистоте» работы на сцене. Дрожание кулис, морщины на задней живописной завесе, ошибку в установке утвержденных декораций во время спектакля, «накладку» в освещении,— все это он воспринимал крайне болезненно. Поэтому для наблюдения за сохранностью спектакля и в помощь техническому персоналу при разрешении непредвиденных случайностей по ходу спектакля Головин считал необходимым бывать на своих спектаклях. Желая облегчить ему эту задачу, его помощники часто заменяли его, присутствовали на спектакле и на следующий день успокаивали Александра Яковлевича, убеждая его, что напрасно он волновался весь вечер.

Взгляд Головина на творческий процесс создания спектакля театральным художником вылился у него в стройную систему: сначала предварительные изыскания и накопление материалов, после этого переход к воплощению замысла, сначала в эскизах, потом в декорациях, затем руководство монтировочными и генеральными репетициями и, наконец, постоянная проверка состояния спектакля. Этот метод может служить руководством к действию и в наши дни для многих театральных художников в их трудной и сложной работе.

А. В. Рыков

ХУДОЖНИК — АРТИСТ — ЧЕЛОВЕК

Вполне закономерно, что в данном сборнике много говорится о А. Я. Головине как о театральном художнике. Такое исключительное по своей значимости явление в искусстве, как его творческая работа, перевернувшая в театре все вековые понятия изобразительности, требует нового и иного, чем прежде, рассмотрения. В большинстве ранее написанных работ о Головине его художественное лицо было раскрыто однобоко — и в суждениях о нем Сергея Маковского с позиций «чистого искусства», и в разборе его творчества В. Н. Соловьевым, как художника условного театра, или, наконец, в анализе его работ, сделанном Э. Ф. Голлербахом, — как якобы ретроспективного явления, уходящего в глубь веков. Все это неверно и подлежит пересмотру.

Равным образом должны быть изменены суждения об Александре Яковлевиче как о художнике, якобы тесно связанном с группой «Мир искусства». Необходимо вспомнить, какому охаиванию подвергались его работы со стороны ведущих представителей группы, начиная с Александра Бенуа. И нельзя объяснить простой случайностью, что накануне Февральской революции появилась рецензия о невыпущенном еще спектакле и о работе в нем художника — о «Маскараде» — под названием «Ненужная красота». Статья была написана одним из вождей этой группы.

Все это так. И тем не менее мне гораздо больше хочется остановиться на личности художника, его системе работы и, наконец, его своеобразной педагогике. Впрочем, последнюю мастер не признавал своей собственной системой, ссылаясь на то, что так учат там, где он учился: во Франции. «Там такой порядок,— говорил он,— учитель по предварительным пока-

занным ему работам устанавливает, кто у него в классе, и в зависимости от состава учеников определяет метод преподавания».

Если говорить об основных душевных свойствах А. Я. Головина и думать о наиболее характерных его человеческих чертах, то первым, что поражало в нем, была его скромность, как художественная, так и личная. Последняя иногда доходила до застенчивости. Ему абсолютно было чуждо стремление казаться авторитетом, играть какую-то, пусть даже заслуженную роль. Он органически не выносил каких-либо публичных или общественных знаков внимания по своему адресу и резко отрицательно относился к погоне за ними у своих товарищей по профессии. В этом отношении он был полной противоположностью тому же Александру Бенуа. Столь часто встречающееся в театре тщеславие и преувеличение собственного значения были ему незнакомы, хотя, конечно, никто не имел больше прав именно на особое внимание, чем он. Судьба дала мне счастье постоянного общения в течение ряда лет с этим крупнейшим деятелем русского искусства и русского театра. После ознакомления с моими работами, которые я принес ему по его желанию, он сказал, что очень хотел бы помочь мне своим руководством, но высказал это в такой форме: «Видите, я несколько старше Вас и у меня есть небольшой опыт работы в театре. Поэтому, вероятно, некоторые вещи мне более видны, чем Вам. Вот почему то, что я буду говорить, может оказаться для Вас полезным. . .»

Форма разговора тоже была характерна для А. Я. Головина. Он был необыкновенной по воспитанности, тонкости и отношению к людям натурой. Его внимание к людям было настолько велико, он настолько заботился проявить его по отношению к каждому, что было трогательно наблюдать, как в общем разговоре за чайным столом он, будучи хозяином, мог направлять беседу так, чтобы она представляла одинаковый интерес и для бывшего директора императорских театров, и для кума Александра Яковлевича, крестьянина близлежащей деревни, и для случайно зашедшего с визитом московского искусствоведа. При этом содержание разговора никогда не приближалось к безразличию темы, характерному для светского умения «занимать». В том-то и состояло его искусство вести разговор, что тема оказывалась близкой всем.

Гостеприимный и приветливый, ровно относившийся ко всем, независимо от того, кто бы это ни был, Головин преображался во время работы. Исчезала мягкость выражения, глаза становились холодными и как бы пронизывали модель. До известной степени это выражение видно на его автопортретах, — в особенности написанном в 1924 г., где совсем нет бытовой его похожести и в совершенстве передано творческое состояние художника. Неизменно ища в других и в себе самом раскрытия и передачи явлений внешнего мира путем внутреннего его осознания, Головин всегда говорил: «Сначала надо увидеть, а потом уже переносить увиденное на бумагу».



Г. С. Верейский. Портрет А. Я. Головина. 1926

Решение задачи было иногда делом мучительным, а поиски длительными. В квартире Головина на Среднем проспекте Детского Села, в комнате, служившей и столовой и кабинетом, стояла обыкновенная бухгалтерская конторка, за которой занимаются стоя. Не связывая себя в работе никаким определенным помещением и любя работать там, где ему в данном случае удобно, Головин искал нужное, стоя за этой конторкой, делая маленькие, примерно 6×9 сантиметров, рисунки и прикалывая их кнопками к сторонам конторки, чтобы не потерялись. Часто требовательность к себе и высокая художественная культура мешали ему остановиться на чем-либо найденном, но казавшемся ему несовершенным. Стремление к тому, чтобы в работе над спектаклем не осталось ничего неясного художнику, а также к полному пониманию задач, вытекающих из сущности пьесы, приводило А. Я. Головина к утверждению, например, что он не мог бы делать спектакль «Горе от ума», не зная расположения комнат во всем доме Фамусова.

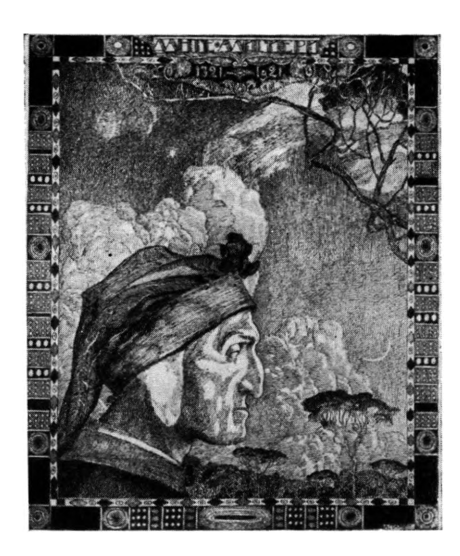
Головин был убежден, что именно знание дает художнику нужное направление, и это для него было не пустыми словами.

Портрет С. Е. Алянской. 1920



Надо было видеть, как смутили художника на первых порах требования, которые поставил перед ним Московский Художественный театр, предложив ему сделать декорации к «Женитьбе Фигаро» Бомарше, причем все действия пьесы, кроме последнего, были разбиты на ряд мелких эпизодов, происходящих в разных местах замка графа Альмавива. И лишь после того как был сделан планировочный макет со всеми основными пространственными решениями, Головин успокоился и занялся эскизами отдельных картин.

Это было не педантизмом, а принципом работы. Знание, умение думать, искренность и наличие собственной индивидуальности — все это для Головина определяло личность художника. То же было заложено и в принципе его педагогики, — если его занятия можно определить этим словом. Так, например, бывали случаи, когда он просил ученика нарисовать принесенный эскиз, но с другой точки зрения. Для чего? Для того, как он говорил, чтобы более точно уяснить себе расположение форм (предположим, архитектурных) в пространстве. Он рекомендовал даже такое упражнение: сидя в одной точке, с которой можно нарисовать интерьер,



Обложка программы концерта, посвященного памяти Данте. 1921

рисовать так, словно видишь его с другой. Головин полагал, что это, с одной стороны, развивает фантазию, а с другой — приучает к сознательности при восприятии. В качестве другого примера можно привести его замечание: «Этот этюд (с натуры) хорош, но это не ваше, это от других восприятий, вам чуждых». И в другом случае: «Вот оно, ваше понимание формы, ваш колорит, скажу даже более,— здесь и ваш театр, то есть ваше его понимание».

Или он говорил: «Это хорошо, но неискренне,— здесь вы подчинились кому-то другому, от другого взяли то душевное состояние, с которым вы подошли к природе. Вот и получилось: вы, но не вы. Ведь цвет, который вы берете, это вовсе не технический вопрос. Он зависит от того, с каким чувством вы подходите к природе. Можно быть очень смелым в понимании формы, но и вполне искренним,— искренне «левым», например».

Образцом искреннего подхода к природе Головин считал картины французских импрессионистов, в особенности он хорошо говорил о Мане и Ренуаре (последнего, впрочем, он считал классиком). И, наоборот, он категорически отрицал немецкий, «мюнхенский» импрессионизм, находя его фальшивым именно в его подходе к природе, равно как живопись мюнхенцев считал надуманной, а не найденной. Он говорил: «Все, что мы даем, мы извлекаем из природы, из того, что видим в окружающих нас предметах». (Помнится его радость, когда ученик принес ему эскиз костюма, и на вопрос: откуда ему пришли в голову такие цветовые соотношения? — указал на деревенский полосатый половик, лежавший в комнате.) «Мюнхенцы фальшивы именно потому, что чисто внешне подражали французскому импрессионизму, беря манеру, цветовые приемы, но не то чувство, с которым художник подходит к изображаемому им».

Подражание мюнхенцам Александр Яковлевич считал делом совершенно недопустимым и даже позорным, и художник, к которому в доме Головина был применен эпитет «Мюнхен», мог быть уверен, что серьезно к нему там относиться не будут.

Как-то, приехав на два или три дня к Александру Яковлевичу в Детское Село из Ленинграда, я увидел на столе томик сочинений Лескова,

которым тогда увлекался Головин. Выяснилось, что он только что прочел рассказ «Колыванский муж», где рассказывается история о том, как женившийся на ревельской немке русский человек постепенно онемечивался, несмотря на свое происхождение из кондовой русской семьи. Я выразил сомнение в правдивости этого рассказа. «Не говорите,— живо возразил мне Головин.— Я только что был в Ленинграде и смотрел работу над русским старым спектаклем одного художника. По происхождению он новгородский мальчик, русский до мозга костей, а посмотрите, что сделала с ним немецкая художественная школа: ведь это Мюнхен! ..»

Мне сложнее говорить о том, как работал Головин сам. Больше всего мне удавалось видеть исполнение им графических работ. Но решение задачи лишь через черный и белый цвета не было ему близко. Заниматься книжной графикой он систематически стал только около 1920 г., и не от увлечения ею, — для него она оказалась средством заработка. Однако одна графическая работа его захватила, это был заказ издательства «Петрополис» на рисунки к рассказу Гофмана «Двойники». Небольшое количество экземпляров книг было раскрашено Головиным от руки. Не помню, сколько экземпляров он сделал, но знаю, что эти иллюстрации действительно были равноценны его лучшим живописным произведениям.

Что же касается его портретов и больших эскизов для театра, то здесь мне иногда удавалось видеть результаты работы,— на том или ином этапе, — и видел я все это не во время работы: когда он работал, никого, кроме модели, у него в комнате не было. В процессе подготовки к работе над портретом было интересно наблюдать метод, которым пользовался художник в качестве дополнительной характеристики изображаемого лица. Так, для портрета Л. Я. Рыбаковой с дочерью в качестве фона был найден тяжелый шелковый лиловый платок, отлично корреспондировавший со специально сделанной желтой безрукавкой девочки. Цветной жилет с перламутровыми пуговицами в портрете Юрьева, бисквитная ваза в портрете Голлербаха —все эти предметы,

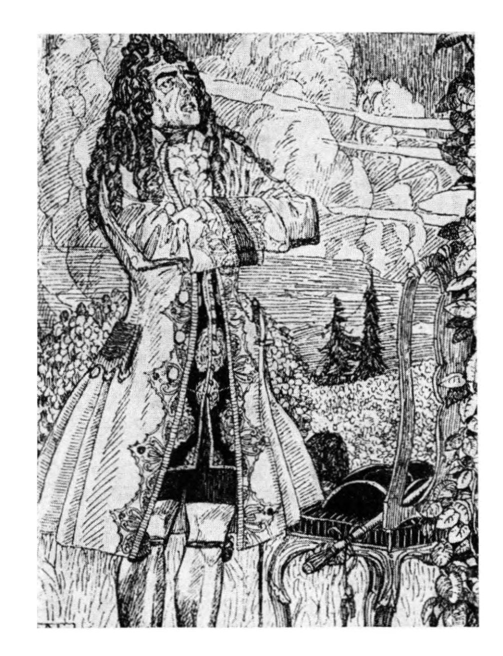


Иллюстрация к рассказу Э.-Т.-А. Гофмана „Двойники“. 1922

характерные для изображаемого, решенные через цвет, по-видимому, присущи многим работам Головина, и было бы очень интересно проверить это в отдельном исследовании.

Наиболее близко столкнуться с системой работы Головина, как театрального художника, мне удалось во время работы над спектаклем «Женитьба Фигаро» для Московского Художественного театра, когда я в известной степени являлся исполнителем планировочных заданий спектакля, которые оказались непривычными для Александра Яковлевича. И вот здесь мне посчастливилось видеть, как схема планировки акта постепенно принимала реальные формы и становилась художественным явлением. Закончив в рисунке один из эскизов, Головин как-то обратился ко мне с вопросом, в какой цветовой гамме я счел бы подходящим решить эту декорацию? Я предложил ему три цвета, в которых сам считал решение живописной задачи невозможным: красный, розовый и голубой, и рассчитывал, что за это мне будет сделан выговор. Однако он принял мое предложение и решил эскиз именно в этих цветах. Разумеется, для этого надо было обладать изощренным вкусом и иметь в отношении чувства цвета нечто, аналогичное абсолютному слуху у музыкантов. Этим свойством Головин обладал вполне и, по-видимому, мог решить любое предложенное ему живописное задание.

Возможно, именно поэтому я, видев у Головина огромное количество рисунков с поисками формы и сценических решений, не встречал у него работ, в которых разрабатывались бы цветовые решения, — они, очевидно, заранее были ему ясны. Допускаю, что такие поиски могли быть, но я их не видел.*

Найдя нужное в маленьком рисунке, Головин переносил его на большой подрамник (примерно 50 $\times$ 70 сантиметров), самым подробным образом вырисовывая все детали карандашом, а потом обводя разведенной

---

* В Театральном музее им. Бахрушина хранится несколько записей Головина на отдельных листках или даже клочках бумаги. Это — записи сочетаний цветов, возникавших в воображении художника, когда он обдумывал свои будущие работы, театральные или станковые. Для тонов и их оттенков Александр Яковлевич находил очень точные словесные определения, показывающие, как ясно он представлял себе будущие «цветовые аккорды»,— в соответствии с содержанием и эмоциональным строем задуманного произведения.

Вот некоторые из этих записей Головина:

Пурпур — шафран — золото — янтарь.

Серебристо-серый, белый, сиреневый.

Лилово-голубой на сине-голубом эмалевом фоне, желто-коричневый с серебром.

Черный фон, пунцовый цветок, серебряное окаймление и коричневое внутри цветка.

Рыже-черное, белая полоска березы, серое и серебро.

Пурпурный — вишневый — архитектура белое с золотом — стены зеленые — небо синеющее.

тушью и убирая резинкой карандаш. Для живописи он пользовался акварелью, гуашью, темперой, различий между ними не делая, а в портретах применял даже пастель, втирая ее в свежую краску. Но цвет накладывался прямо, и именно тот, который оставался в дальнейшем.



Эскиз двух женских костюмов. Балет „Сольвейг". 1922

В работе над спектаклем одним из методов, применяемых Головиным, был следующий: по окончании решения всего спектакля непременно вернуться к его началу, то есть к первым сделанным эскизам. «Как правило, — говорил Головин, — их всегда приходится переделывать, потому что к концу работы художник приходит более обогащенный и с иными точками зрения на спектакль, чем при ее начале. Ведь вся та работа, которую делает художник, думая о спектакле, выполняя отдельные его картины, собирая и изучая тот материал, который неизбежно обогащает его, — все это приводит к тому, что он приходит к концу работы не таким, каким он ее начинал. Следовательно, и эскизы, сделанные в начале работы, могут оказаться неполноценными».

Такого положения, чтобы художник делал спектакль без надлежащей подготовки, без изучения материала, как иконографического, так и исторических памятников, если работа этого требовала, Головин не представлял себе и, вероятно, отнесся бы к такой работе резко отрицательно. Проявление какого-либо легкомыслия или неуважения, в особенности если пьеса входила в золотой фонд русского искусства, он не терпел.

Работая над сценическим образом исполнителя, то есть над его костюмом и гримом, Александр Яковлевич придерживался тех же принципов, как и в работе над декорацией. «Прежде всего, — говорил он, — необходимо знание, которое одно способно дать полную свободу фантазии». По его убеждению, необходимо начинать с костюмов второстепенных персонажей, ибо таким образом лучше входишь в эпоху, в ее манеру одеваться. «Да и к тому же, — прибавлял он, — если не задастся (после выполнения всех костюмов) и потребует переделки какой-либо из второстепенных костюмов, это будет значительно проще, чем переделать костюм, сделанный для главного действующего лица».

Именно поэтому, наверно, когда смотришь на эскизы Александра Яковлевича, — хотя бы на воспроизведенные многочисленные его эскизы к «Маскараду» Лермонтова, то основным, что в них дано художником, является наличие единого стиля, хотя ни один из этих эскизов не воспроизводит какой-либо лист из увража этой эпохи. И это характерно для всех работ Головина. Такие костюмы, как Базилио, Марселины, Антонио и другие в «Женитьбе Фигаро» Бомарше, являются ценнейшим вкладом в новое решение образов спектакля и, несомненно, дают исключительно ценный материал актеру для создания сценического образа, одновременно прекрасно стилистически отражая эпоху.

Наблюдать работу Головина над спектаклем «Женитьба Фигаро» было особенно ценно еще и потому, что, в сущности, его надо считать последним из так называемых «больших спектаклей» А. Я. Головина, то есть таких, где, кроме работы художника, сам спектакль являлся событием, выходящим из рамок обычного хорошего спектакля.

Временное торжество экстремистских художественных течений в лице беспредметников и конструктивистов и, конечно, еще более — деятельность отдельных представителей отсталых актерских настроений, враждебно относившихся к художникам вообще, считая, что они якобы «подавляют актерское творчество», и иногда случайно получавших возможность влиять на направленность театров, делали свое дело. Объем и содержание работы Головина в период 1920—1927 гг., то есть в то время, когда художник был еще в полной силе и расцвете своего дарования, были очень ограниченными, и, самое главное, то, что ему предлагалось, обычно не было основной линией театра, а представляло собой задания, поручаемые постановочно второстепенным творческим работникам. Тем радостнее оказалась для Головина предложенная ему Станиславским работа над «Женитьбой Фигаро», которую художник выполнял с исключительным творческим подъемом.

Бесполезно было бы отрицать субъективизм в живописи Головина, равно как и субъективизм его педагогических приемов. Ученик (по Парижу) Колена, Мерсона, Бланша, он многое воспринял от своих учителей. Но, относясь с большим уважением и любовью к крупнейшим представителям французского импрессионизма, сам Головин никогда не был импрессионистом. Работы Головина резко отличались своей конкретностью от обманчивого красочного миража вождей импрессионизма и были часто более вещественны, чем видимая нами действительность: таковы были свойства глаза художника.

В этом отношении подход Головина к явлениям внешнего мира стоит где-то вблизи от «атаки природы» Ван-Гога, — художника, которого он с трепетом уважал. Разница заключалась лишь в том, что аналогичного результата Головин достигал не путем деформации формы, а раскрывая в изображаемом то, что было видимо только ему, что он передавал путем

индивидуальной манеры и колорита, соответственно живописной природе вещи.

И если Ван-Гог в поисках системы колорита еще довольно беспомощно писал: «Есть цвета, которые сами хорошо подходят друг к другу, и я стараюсь их передать такими, какими их вижу, прежде чем передать их такими, какими я чувствую их», то Головин, ставя в своей комнате герань с цветами красного спектрального цвета, говорил: «Это мой камертон», и уверенно строил по этому камертону цветовую гамму натюрморта или портрета.

Далее, говорил он, идет рисунок. На книге, подаренной ученику, он написал: «Рисуйте, рисуйте, постоянно рисуйте. Если нет под рукой пера, карандаша или красок, рисуйте глазом...»

В этой небольшой формуле, как мне кажется, заключен огромный смысл, раскрывающий основы системы работы и педагогики Александра Яковлевича. Именно в рисовании глазом, то есть в наблюдении и мысленном перенесении на бумагу, художник видел главное в приеме своей работы и хотел передать это ученику. И характерно, что, рисуя сам, он так объяснял этот процесс: «Я смотрю на предмет до тех пор, пока, обращая свой взор на бумагу, я не увижу его там. И тогда я просто обвожу его карандашом! ..»

В. В. Теляковский

О ГОЛОВИНЕ

Один из новых художников, которых мой отец, управляющий конторой московских императорских театров, пытался привлечь к работе в конце 90-х годов, сделал неудачное оформление. Оно нуждалось в исправлении, но художник отказался что-либо изменить. В поисках выхода из создавшегося положения археолог-консультант при московских театрах Сизов рекомендовал другого художника, который, по его словам, возьмется, быть может, помочь театру и внесет необходимые изменения, чтобы спектакль можно было показать. Художника пригласили. Это был Александр Яковлевич Головин. Отец вскоре ввел его к нам в дом.

Головин был разносторонне образован, культурен, обладал изысканным вкусом и тонким умом, отлично понимал и чувствовал музыку. Естественно, это сблизило его с оперой и балетом. В опере и балете он и работал на первых порах в Москве, а потом в Петербурге.

С начала 1900-х годов мой отец возглавлял уже не только московские, но и все петербургские казенные театры. При подборе штатов он считал не столь важным, что̀ человек делает или сделал, а что̀ он при его данных и при надлежащих обстоятельствах сумеет сделать. Так он уверовал в еще начинающего в то время в театре Головина. С тех пор до конца службы моего отца они работали вместе и, наравне с К. Коровиным, Головин оставался одним из ближайших его советчиков.

После Февральской революции кто-то решил, что пора «пересмотреть» роль Головина в петроградских театрах, наивно объясняя его положение лишь случайной симпатией директора императорских театров. Позднее поняли, что Головин сам заслужил занимаемое им в театре положение.

Его карьера в театре вовсе не была такой безоблачной, как это теперь издали кажется. Переворот в оформлении спектаклей, совершенный Головиным, удалось осуществить только благодаря тому, что он сумел собрать вокруг себя замечательных помощников по работе,— это были заведующий бутафорскими мастерскими талантливый художник-скульптор С. А. Евсеев, заведующий мастерской по окраске и росписи тканей для театра художник А. Б. Сальников, непосредственные помощники по писанию декораций художник М. П. Зандин и художник-архитектор Б. А. Альмединген. Большой заслугой Головина было то, что он сумел найти их и сплотить вокруг себя. Но особое значение имела та поддержка, которую Головин встречал со стороны моего отца: она поднимала его авторитет среди чиновного мира театра и рушила воздвигаемые преграды. Дело в том, что Головин не любил борьбы, хотя и упорно держался своей линии. На борьбу он решался лишь в крайнем случае.

Мой отец, можно сказать, связал свою судьбу с Коровиным и Головиным. Когда Александра Яковлевича в самом начале его работы в Петербурге постигла крупная неудача с декорациями к балету «Волшебное зеркало», отец продолжал неуклонно поддерживать Головина, твердо решив лучше покинуть руководство театрами, чем лишиться его как художника.

Неудача с декорациями к «Волшебному зеркалу» была особенно тяжелой потому, что кампанию против Головина, которого называли тогда «декадентом», возглавляли «балетоманы» из сановного мира и представители прессы, а также многие люди театра. Влиятельная часть публики так отрицательно отнеслась к оформлению этого балета, что его пришлось снять с репертуара Мариинского театра и отослать декорации в Москву,— менее реакционную в области изобразительного искусства, где этот балет, двумя годами позднее заново поставленный в том же оформлении, много лет не сходил с репертуара.

Отчасти помог Головину перенести эту неудачу «бог-случай». В Россию приехал с визитом президент французской республики Лубе. Разумеется, состоялись торжественные спектакли в присутствии царя, президента и их свит. Лубе не скупился на похвалы по адресу русского театра и исполнителей, но особенно его внимания удостоилось оформление спектаклей, выполненное художниками Головиным и Коровиным. Подобных декораций Лубе не приходилось видеть в Париже, где передовые художники,— как это было до Коровина и Головина в России,— в казенных театрах, как правило, не работали, а оформление спектаклей поручалось декораторам-ремесленникам, весьма слабым художникам, далеким от уровня современного им изобразительного искусства.

Восторженный отзыв президента Франции, которую считали передовой страной в области живописи, произвел впечатление на царя и на министра двора, подняв авторитет моего отца и, разумеется, тех лиц, которых он привлек к работе.

Головин был не только чрезвычайно оригинальным художником, но и своеобразным человеком. Я беру на себя смелость говорить об этих свойствах Головина потому, что много видел его — обычно весьма сдержанного с людьми, замкнутого человека — в минуты откровенности, когда он, не стесняясь, высказывал свои мысли, объяснявшие его поступки, часто очень своеобразные. Я видел его в разные периоды его жизни, — и в начале работы в Петербурге, человеком средних лет, и пожилым, в последние годы его жизни.

Головин всегда следил за своей внешностью: неизменно гладко выбритый, слегка надушенный, почти всегда в темно-синем костюме, с галстуком «бабочкой», с платочком в боковом нагрудном кармане. Чуть вьющиеся волосы он до конца жизни расчесывал на прямой пробор. Сдержанный, всегда вежливый со всеми, от мала до велика, он никогда не терял самообладания,— даже когда бывал сильно расстроен. Человек изысканный, он обладал на редкость тонким вкусом и широтой взглядов. Самые тонкие нюансы в области мысли и чувства не ускользали от него.

От природы Головин получил огромное дарование и ум, но не обладал большим волевым характером. Инстинктивно чувствуя это, он все же сумел, вопреки всем нападкам и чуждым влияниям, выявить свою художественную индивидуальность, не растерять свое время, отдать все то, что он получил от природы, и сказать в искусстве свое слово.

Головин-человек постоянно охранял Головина-художника от всего, что могло помешать последнему. Это отражалось и на его домашней обстановке.

Такое впечатление создалось у меня, когда я бывал у него дома. В Детском Селе, в последний период его жизни, в комнате, где он принимал меня, мне бросилась в глаза пустота стен. Окленные светлыми, чуть сероватыми обоями, стены были пусты, за исключением одной цветной литографии, портрета Лермонтова в бурке, размером с миниатюру, и небольшого букета засушенных цветов под стеклом, в синей рамке, окантованной золотым бордюрчиком (типичная вещь 30-х или 40-х годов прошлого столетия). Единственным крупным предметом в комнате был большой куст лимона в кадке.

То же самое я увидел в его комнатах в правом полуциркуле Екатерининского дворца, где Головину была предоставлена квартира в последние годы его жизни. Здесь я видел его рабочую комнату и спальню. Стены были выкрашены в кремовый теплый цвет и на них ничего не висело. Вдоль стен стояли повернутые лицом к стене неоконченные работы. Только на среднем карнизе большой печки, на высоте примерно метра с четвертью от пола стояло несколько мелких русских народных игрушек,— не помню, резных ли деревянных или глиняных.

Александр Яковлевич был необычайно скромен,— скромен также в отношении оценки своего положения. Часто люди преувеличивают свое

значение и думают, что без них все остановится, что без них нельзя обойтись, и вдруг оказывается наоборот. Головину было чуждо такое самомнение. У него была та скромность, про которую Анатоль Франс где-то пишет, говоря об одном крупном ученом (цитирую на память): «Он говорил со скромностью, часто свойственной гениальным людям и, к сожалению, так редко встречающейся у посредственности».

Как-то, в первые годы после Октябрьской революции, я навестил Головина в Детском Селе,— он в это время хворал и редко бывал в Петрограде. И вот он вдруг спросил меня: «А как ты думаешь, Сюлли, меня не уволят из театра? Ведь я там теперь совсем редко бываю».

Меня поразил этот вопрос, и я, конечно, стал убеждать Александра Яковлевича в противном, заявляя, что, наоборот, его авторитет в театре все более возрастает и что странно с его стороны даже думать таким образом. Что же касается его отсутствия, то всем известно, что он болен.

В другой раз, около того же времени, сидя в мастерской за столом, он что-то объяснял мне и в разговоре назвал меня своим учеником. Разумеется, мне было очень лестно услышать это от такого сдержанного человека. Но внезапно он прервал свою речь на полуслове и спросил: «Сюлли, ведь ты не обиделся на то, что я назвал тебя своим учеником?» А надо сказать, что Головин вообще не преподавал и официально никто его учеником не числился.

Страх перед всякой казенщиной и даже перед званиями, связанными с нею, был у Головина настолько силен, что, когда решили присвоить ему звание почетного члена Академии художеств, он очень расстроился и даже пришел к моей матери за советом, как ему быть: не следует ли ему прибегнуть к помощи адвоката? Моя мать уже давно привыкла к странностям Головина. Она посмеялась и стала его успокаивать, говоря, что от него ничего особенного требовать не станут, что все это совсем не страшно, а жаловаться и протестовать трудно, когда что-либо делают из уважения к человеку и ради того, чтобы оказать ему почет. Да и неудобно по такому поводу консультироваться с адвокатом.

А вот другой пример. У моих родителей среди разных ненужных вещей, которые скапливаются в большой квартире, когда люди долго живут на одном месте, я случайно нашел большую бронзовую медаль в подбитом бархатом футляре. На одной стороне медали была изображена голова женщины в венке из лавровых листьев (эмблема Франции), а на другой ее стороне — надпись на французском языке, гласившая, что этой медали Головин удостоен за участие на Всемирной выставке в Париже. О том, как мало Головина интересовала внешняя сторона оценки и награда, свидетельствует уже одно то, что медаль эта валялась у нас в квартире, куда ее, вероятно, доставили из французского посольства: не зная адреса Головина, французское посольство прислало ее директору театров

для передачи по назначению. Головин, получив ее, просто забыл захватить с собой и она много лет пролежала у нас дома, а он даже не вспоминал о ней.

Головин был и в жизни, и во время работы очень восприимчив ко всему, что его окружало и что могло помешать ему сосредоточиться, — начиная с людей и кончая даже предметами.

Как-то я писал какую-то акварель и, не удосужившись поискать отдельный листок бумаги, пробовал тона на полях того же листа бумаги. Головин взглянул на мой рисунок и сказал:

«Привыкай никогда не пачкать поля рисунка,— это очень мешает смотреть на то, что делаешь».

Я был тогда мальчуганом, мне запачканные поля бумаги вовсе не мешали, но эти слова я запомнил на всю жизнь.

Однажды Головин пришел в свою мастерскую, сел за длинный рабочий стол и взялся за какую-то работу, однако все время проявлял беспокойство и поглядывал на оранжевый лист бумаги, кем-то случайно положенный на стол. Вскоре он обратился к одному из своих помощников и попросил убрать этот лист бумаги, который мешает ему сосредоточиться. Помощник переложил лист бумаги на шкаф за спиной Александра Яковлевича. Тот продолжал работать, но время от времени все же почему-то поворачивался и посматривал на этот лист. Потом он вновь обратился к тому же помощнику с просьбой убрать этот лист бумаги подальше, так как он продолжает ему мешать и не дает спокойно сосредоточиться.

Тогда помощник унес оранжевый лист бумаги в кладовую.

Я включил этот эпизод в мои воспоминания о Головине в тайной надежде на то, что, быть может, его прочтут некоторые директора театров или другие административные деятели, имеющие дело с «настоящими» художниками, и обратят внимание на то, какой тонкий и сложный механизм — творчество художника. На примере такого крупного мастера, как Головин, я хотел показать, что часто можно самыми случайными пустяками нарушить творческое состояние, которое зачастую не подчиняется даже воле самого автора.

Мелкое честолюбие, желание все в театре забрать в свои руки было совершенно чуждо Головину. И все же пользоваться его советами как художника-консультанта петербургских театров можно было лишь крайне осторожно и учитывая его психологию. Порой возникали неожиданные недоразумения — иллюстрацией может послужить следующий эпизод.

Головин очень медленно собирал материалы к оформляемым им спектаклям, из-за чего их порой приходилось откладывать. Директор театров иногда бывал вынужден искать художника, которому можно поручить оформление ближайшей постановки. Естественно, обращались к Головину, художнику-консультанту. И вот как-то, когда его упрекали за медлитель-

ность в работе, он сам предложил поискать кого-нибудь и, недолго думая, назвал фамилию одного художника, отрекомендовав его как вполне подходящего. Директор на этом основании пригласил художника и заказал ему эскизы декораций к опере «Травиата».



Эскиз костюма Джульетты. Опера „Ромео и Джульетта". 1919

Через некоторое время эскизы принесли на утверждение к директору, но тот, посмотрев их, пришел к выводу, что они по художественному уровню неприемлемы для Мариинского театра. Однако, не желая самолично решать этот вопрос, он послал за Головиным. Но не тут-то было! Головин исчез. Он иногда избегал людей. Чтобы его не отрывали от работы и не беспокоили (просто запереться и никого не пускать к себе у него не хватало характера), у него не было постоянного адреса. Официально имелась у него квартира на Подъяческой улице, неподалеку от Мариинского театра, но в такие сложные минуты она обычно бывала на замке.

Настоящий адрес Головина был известен только заведующему бутафорским и реквизиторским складом Александринского театра, но тот хранил эту тайну и никогда не сообщал, где он находит Головина, когда это бывает действительно необходимо. Лишь после переезда Александра Яковлевича в Детское Село у него появился постоянный адрес.

Итак, Головин в театре перестал бывать, и даже реквизитор Александринского театра заявлял, что не может его найти. Художник, автор неудачных эскизов, много раз являлся в дирекцию театров и жаловался на проволочку с приемкой эскизов. Тогда директор пошел на компромисс: за эскизы было уплачено, как за неиспользованные,— якобы постановку оперы отложили. На этом с приглашенным художником покончили. Все же он обиделся и ворчал, что его не пустили работать в театре, вероятно в результате обычных театральных интриг. Ходил он жаловаться и Головину в театр, но, разумеется, Александра Яковлевича не находил. Появился Головин лишь тогда, когда вся эта история успокоилась и забылась.

Головин часто жаловался на денежные затруднения,— особенно в период 1900—1910 гг. И все же я никогда не слыхал, чтобы он согла-

сился выполнить какую-либо работу только ради денег, не испытывая интереса к ней. Когда у него происходили денежные затруднения, он обычно приходил к моей матери жаловаться. Принимались выяснять, существуют ли какие-либо ресурсы, но оказывалось, что все возможные законные авансы под оформление текущей постановки уже взяты. И вот в поисках выхода мои родители придумали своеобразный прием.

Дело в том, что добиться от Головина рисунков костюмов для ближайшей его постановки,— если ему вообще не хотелось работать над ними в это время,— было крайне трудно, а театральное производство продолжалось.

Уговорить Головина сделать несколько рисунков при условии рабочей помощи во время их изготовления и, главное, немедленной выдачи гонорара, в минуты нужды еще можно было.

В отношении таких людей, как Головин, Коровин, Шаляпин, а также некоторых других, мой отец всегда искал выход из создавшегося положения и к каждому из них подходил чисто индивидуально,— лишь бы достичь своих целей как администратору. Но для этого приходилось придумывать разные способы.

И вот отец отдал распоряжение заведующему постановочной частью всегда держать наготове в своем письменном столе некую сумму наличными и в том случае, если Головин принесет готовый рисунок костюма к текущей постановке,— а за эскизы костюмов по договору платилось поштучно,— немедленно выплачивать деньги вне всяких расчетов за взятые ранее авансы.

Когда выяснялось, что получить в виде аванса ничего нельзя, моя мать советовала Александру Яковлевичу сделать несколько рисунков костюмов, обещая помочь ему их рисовать. Головин соглашался, звонили буфетчику, чтобы тот принес чай с вареньем, которое Головин очень любил, вытаскивали коробку с акварелью, кисти, бумагу, все садились за стол и начиналась работа. Моя мать рисовала фигуры, бывало раскрашивала лица и руки, а Головин, совещаясь с нею, «одевал» их. Так родилось довольно много эскизов костюмов, носящих отпечаток руки двух авторов: чужой рисунок, иногда чужая манера части акварели, а подпись Головина, и притом подлинная. Как только пять-шесть таких эскизов бывало готово, Головин сразу спускался вниз в контору императорских театров (квартира директора помещалась над нею) и, сдав их заведующему постановочной частью, тут же получал за них деньги. Следует отметить, что рассказанное мною относится к первым годам жизни Головина в Петербурге. Уже к 1907—1908 гг. это сотрудничество прекратилось.

Свои картины Головин обычно продавал через старинного приятеля, московского торговца картинами итальянца Вергилия Ивановича

Чеккато, который часто наезжал из Москвы и забирал все, что у Головина имелось готового.

В Москве особенно охотно приобретали его работы коллекционеры Бахрушин и И. А. Морозов. Сам же Головин не умел вести разговоры с покупателями и целиком передоверял их другим.

Когда дело касалось его личной творческой работы, Головин был на редкость замкнут и не любил давать объяснения. Нужно было самому понимать и чувствовать, что́ именно он хочет. Создавалось впечатление некоей внутренней застенчивости, мешающей ему разъяснить свои намерения, свои мысли.

Мне рассказывали, что в мастерской Головина начал работать в качестве исполнителя N., позднее известный художник, рано умерший. Человек он был талантливый, ученик Коровина. По эскизу Головина он в отсутствие последнего начал писать декорацию. После его ухода вечером пришел Александр Яковлевич, ознакомился с тем, что сделано, позвал маляра и попросил дочиста смыть все написанное. На другой день N. пришел в мастерскую и увидел, как смывают его работу. На его вопрос, что это значит, маляры охотно ему разъяснили, что вымыть все дочиста велел Александр Яковлевич. Разумеется, N. ничего не оставалось делать, как взять шляпу и уйти. Говорили, что он потом жаловался, утверждая, будто Головин не дает продвигаться молодежи, и т. п.

Со мною лично произошел такой случай. Когда я впервые пришел в мастерскую Головина писать декорации по его эскизам, я был уже давно знаком с ним и постоянно пользовался его указаниями. Тем не менее полученный мною эскиз несколько меня озадачил, потому что я не знал, как его выполнять. Во избежание греха, я решил как можно точнее воспроизвести эскиз, увеличив его до размеров декорации, — ведь манера интерпретации театральных работ Головина мне была неизвестна.

Одновременно со мною другой эскиз с кулисами другого рисунка взял М. П. Зандин, много лет работавший с Головиным в качестве художника-исполнителя. Когда пришел Александр Яковлевич, я показал ему свою готовую работу. Он посмотрел на нее и сказал: «Очень хорошо. Но подожди ее сворачивать, я ее немного подправлю».

Потом он перешел к кулисе, написанной Зандиным, очень похвалил ее и предложил свернуть, как вполне готовую.

Хорошо зная Головина, я сразу понял, что меня постигла неудача, но стеснялся спросить, в чем именно, а он тоже стеснялся мне сказать, что же его не удовлетворяет в моей работе.

На следующий день я решил взять тот эскиз, по которому писал Зандин, и посмотреть, как он его интерпретировал, какого характера изменения он внес при исполнении. Ознакомившись с работой Зандина, я понял, в чем он отклонился от эскиза и как дешифровал работу Александра

Яковлевича. После этого я тоже несколько отступил от эскиза и к следующему приезду Головина закончил непринятую им кулису. Ему я сказал, что решил сам подправить ее, не дожидаясь его. Головин остался доволен и заявил: «Ну вот, можно теперь сворачивать. Я больше трогать и поправлять не хочу».

Головин не любил спорить, особенно на темы из области искусства, а если возражал и пускался в споры, то лишь с теми людьми, в отношении которых чувствовал, что они одного с ним образа мыслей, одинаковых с ним убеждений. Он не любил борьбы, а предпочитал, если не было другого выхода, обещать и не выполнить, — лишь бы его оставили в покое.

Однажды в моем присутствии Коровин убеждал Головина дать свои произведения на выставку «Союза русских художников» — это был момент. когда «Мир искусства» раскололся на «Мир искусства» и «Союз русских художников». Та и другая группа хотели видеть у себя на выставке произведения Головина. Головин, разумеется, обещал Коровину участвовать на выставке «Союза русских художников» и тот настоятельно просил его не забывать о своем обещании. Глядя на их прощальное рукопожатие, я подумал, что весьма любопытно, чем все это может кончиться в действительности.

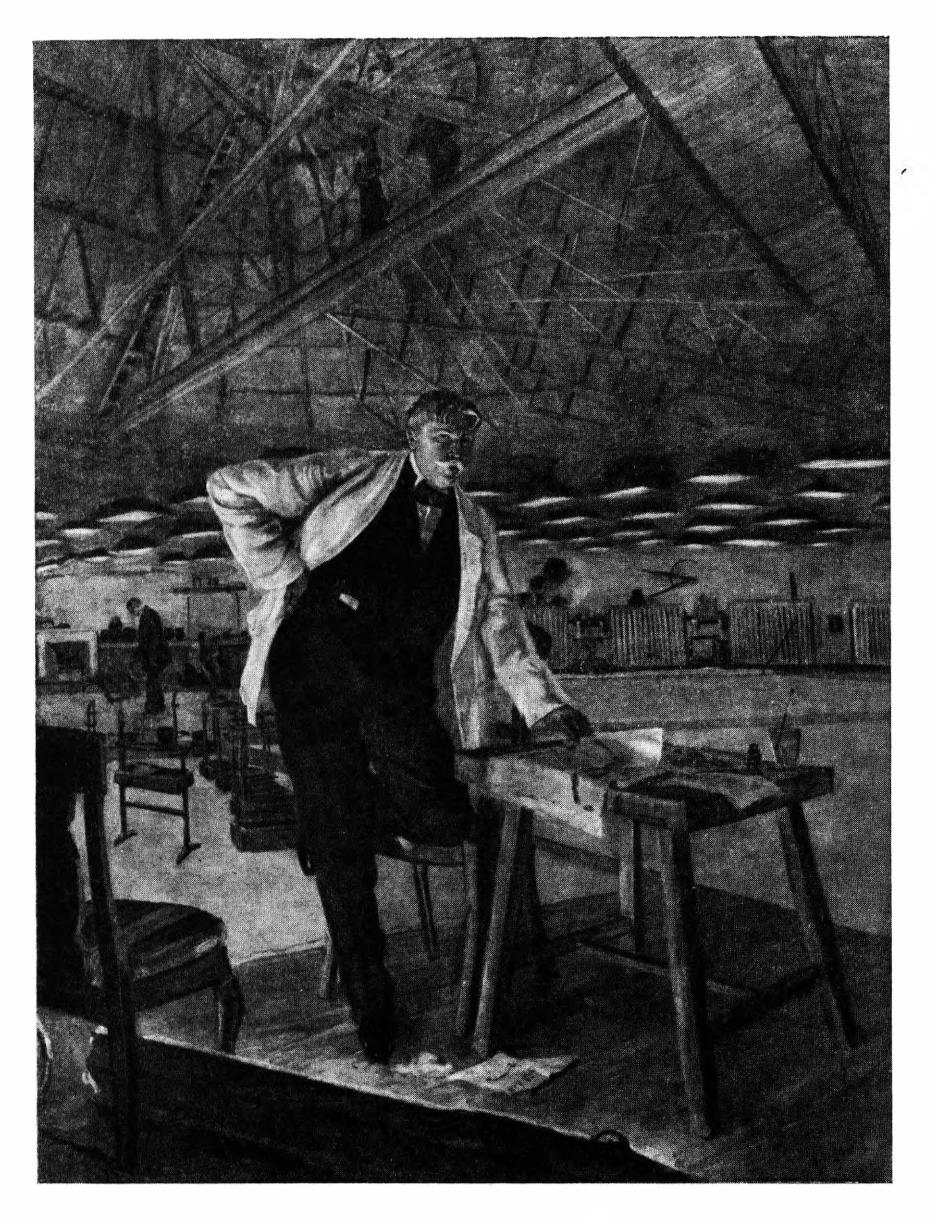
А получилось то, что Головин не участвовал ни на той, ни на другой из этих выставок. И вообще он мало заботился о том, чтобы выставлять свои работы,— его это как-то мало привлекало.

Над своими композициями и эскизами, а также над портретами, пейзажами и т. п. Головин не любил работать в присутствии посторонних. Исключение составляли разве что его помощники, да и то в помещении театра.

Дважды я путешествовал с моими родителями и Головиным по Италии, Тиролю, Чехии, но никогда не видел его пишущим какие-либо этюды. Самое большее, встретив что-либо такое, что ему хотелось точнее запомнить, он делал зарисовку на маленьком кусочке бумаги, размером с почтовую открытку, и прятал в карман.

Вообще Головин очень большое значение придавал работе по памяти: даже мечтал написать портрет частично по памяти. Однако, по-видимому, это намерение он так и не осуществил.

По честности отношения к работе Головин может служить образцом и примером любому художнику. Требовательность к себе росла у него с годами, — по мере того как он все более овладевал высотами мастерства. Ни одну работу он не выпускал до тех пор, пока не находил, что достиг желаемого. Компромиссов для него не существовало. Нисколько не стесняясь, он мог переписывать и переделывать по нескольку раз декорации, если они его не удовлетворяли, и был абсолютно бескорыстен, когда дело касалось искусства: никакие денежные соображения — скорее сдать



А. Е. Яковлев. А. Я. Головин в мастерской

работу, чтобы получить деньги,— для него не существовали, когда возникал вопрос о качестве.

Если у него не было настроения работать над той или иной вещью, он откладывал работу над ней. Помню отчаяние моего отца, когда в течение нескольких лет в конце каждого сезона к нему приходил Мейерхольд, который ставил в Александринском театре «Маскарад», и заявлял, что труппа не в состоянии больше репетировать и что необходимо выпускать спектакль, а у Головина опять не готовы декорации: надо что-либо предпринимать. Действительно, премьера «Маскарада» много раз откладывалась, и не на какие-нибудь месяцы, а на целые сезоны, из-за того что оформление не было закончено, и труппа все репетировала и репетировала. Правда, зато получился спектакль, который вошел в историю русского театрального искусства как одно из лучших его достижений.

С годами Головин все серьезнее относился к своим эскизам для театра и даже к их внешней стороне, к их оформлению. В предреволюционные годы он представлял свои эскизы под стеклом, выполняя их в большом размере, и привозил к директору в специальном ящике. Собственно говоря, это были эскизы лишь по тому признаку, что делались они для театра, а, в сущности, представляли собой станковые картины.

Рисунки костюмов тоже сдавались им в последнее время — это было уже тогда, когда он делал их один,— окантованными, под стеклом, во избежание порчи во время шитья. Либо в костюмерные мастерские поступали специально сделанные копии. Но копии, кстати сказать, делались не только с костюмных эскизов Головина, а также и с его эскизов декораций — порой таких копий бывало до трех или четырех. Иногда эти копии выполнялись самим Александром Яковлевичем, иногда Михаилом Павловичем Зандиным.

В своих театрально-декорационных работах и замыслах Головин, несмотря на все стремление к исторической достоверности и уважение к историко-бытовым деталям, все же умел разграничить историческую правду от правды театральной и понимал преимущества второй на сцене.

Когда Дягилев заказал ему декорации к опере «Борис Годунов» для гастролей в Париже, то во второй картине пролога — «Венчание на царство»,— Головин, изобразив Успенский собор, в той стене, где находится главный вход, сделал не четыре арки (как в действительности), а пять, чтобы двери приходились в центре стены и выход Бориса — Шаляпина казался более эффектным.

Увидев это, кто-то из археологов пришел в ужас и заявил, что в Париже имеются знатоки русских древностей и они скажут, что русские сами не знают своих первоклассных памятников старины и привозят их изображения в Париж, не потрудившись даже на них взглянуть.

Головин долго сопротивлялся, но в конце концов уступил и восстановил на декорации собор таким, каков он на самом деле. Однако позднее, взглянув на исправленное, с сожалением заявил, что напрасно поддался уговорам: «Все-таки я был прав, и сцена была бы более эффектной с театральной точки зрения».

В своих воспоминаниях о Головине я попытался рассказать о Головине — человеке, тесно связанном со своими произведениями. И мне кажется, что любой современный нам художник может смело подражать Головину в том, как честно и бескорыстно он служил искусству и как сумел найти собственное лицо.

Алма-Ата. 1958

М. Ф. Кобышев

ВСТРЕЧИ И РАБОТА С А. Я. ГОЛОВИНЫМ

Весною 1918 г., после демобилизации из армии, я искал работу, на которой мог бы применить знания художника-декоратора, полученные мною ранее в художественно-промышленной школе Общества поощрения художеств в Петрограде. М. П. Зандин предложил мне поступить в театрально-декорационную мастерскую Мариинского театра и работать под руководством Александра Яковлевича Головина.

Впервые поднявшись в мастерскую А. Я. Головина, я был чрезвычайно поражен обстановкой, в которую попал. Декорационная мастерская занимала (и занимает по настоящее время) площадь в несколько сот квадратных метров. Сверху, с потолка, спускалось в несколько рядов множество ярких электрических ламп с абажурами, так что ни один квадратный метр пола не оставался неосвещенным. В глубине зала — бюст художника Бочарова, когда-то руководившего этой мастерской, а близ этого бюста — большой стол, накрытый скатертью. Направо от входа, вдоль стены, протянулись полки с глиняными горшками, наполненными красками всех цветов палитры, и тут же стопки чистых горшков, в которых предстояло разводить краски и смешивать новые «колера». Неподалеку — наборы кистей всяческих размеров, от мелких до «дилижансов» — нечто вроде большой швабры, и все на длинных ручках, длиною в метр и более. На полу расстелены загрунтованные холсты с начатыми работами.

Здесь, в декорационном зале Мариинского театра, осенью 1918 г. произошла моя первая встреча с Александром Яковлевичем. Здесь, на фоне этого зала, навсегда врезался в мою память его столько раз виденный потом облик. Хорошо помню его крупную, широкую в плечах фигуру,

размеренный шаг, седую голову с расчесанными на прямой пробор серебристыми волосами, седые, коротко подстриженные усы, острый внимательный взгляд голубых глаз. Он входил через небольшую дверь в дальнем углу зала, и все, кто был в мастерской, оставляли работу и шли к нему навстречу с приветствием. Появлялся он в то время около полудня. Ему уже тяжело было подниматься в мастерскую, помещавшуюся под крышей театра, а потому вслед за его появлением наступала пауза, несколько минут отдыха.

Головин всегда приходил одетый в темно-синий, прекрасно сидящий на нем костюм, безупречно белую рубашку с галстуком-бабочкой. Все подбирались к столу и рассаживались на длинных скамьях. Следовала короткая беседа о текущей работе, о художественных новостях, а вслед за тем Александр Яковлевич обходил и осматривал начатые работы и каждому из помощников делал замечания, однако так, чтобы никто, кроме его собеседника, их не слышал, и в этом сказывалась его величайшая, несравненная, никогда не изменявшая ему деликатность. Замечания он делал обычно в такой ласковой форме, так справедливо, доброжелательно и увлекательно, что хотелось его лишний раз послушать. Этими замечаниями он воспитывал в своих помощниках понимание искусства. Для нас они были единственной в своем роде школой.

Со мною лично произошел такой эпизод. Из всех художников, работавших в то время в качестве помощников Александра Яковлевича, я был самым молодым и малоопытным,— все меня считали новичком. Первой порученной мне работой была правая кулиса декорации к одноактной опере Глюка «Королева мая». Левую кулису писал рядом со мною сам Александр Яковлевич.

У каждого из нас была своя палитра, то есть свой набор разведенных на клею красок в глиняных горшках. Эскиз, по которому я работал, очень мне нравился по колориту: на первом плане складки богатой голубой и желто-золотистой ткани, — по манере и цвету она перекликалась с тканями на картинах художника Буше.

Я работал с увлечением и всю гамму голубых, бледно-зеленых и серо-лиловых тонов положил на холст, воспроизводя все красочное разнообразие и оттенки эскиза. Работая, я несколько раз ловил на себе взгляд Головина, сбоку поглядывавшего то на меня, то на мою работу. Потом он поравнялся со мною, ласково взял меня под руку и, наклонившись ко мне, — а ростом он был настолько выше меня, что моя голова приходилась на уровне его плеча, — поблагодарил меня и попросил точно так же продолжать мою работу после его ухода, а затем перейти на ту кулису, которую писал он сам, и так же спокойно, без смущения, поработать над нею. Вскоре он уехал, а я стал было выполнять его распоряжение, но меня тут же остановили старшие по стажу его помощники. Не сразу они поверили, что таково было желание мастера.

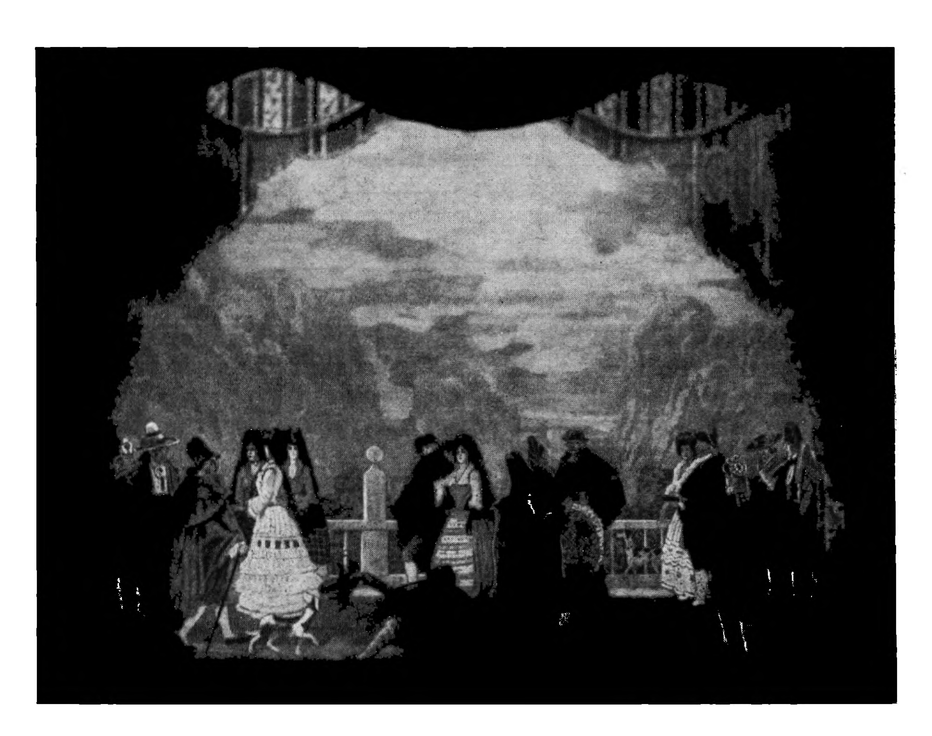
Бывало и так, что Александра Яковлевича не удовлетворяло выполнение работы. Тогда он вступал, исправлял и заканчивал ее сам. Помню такой случай — это было уже тогда, когда мы писали декорации к опере «Севильский цирюльник». Кроме двух декораций — «Улица» и «Комната Бартоло»,— в спектакле имелось также два портальных занавеса, один раздвижной на стороны, а другой цельный подъемный, на котором была изображена «Прогулка» (его опускали во время антрактов). По композиции он представлял собой богатое многофигурное панно: прогуливаясь, проходили двухметровые фигуры испанок и испанцев на фоне угасающего вечернего пейзажа. Мне было поручено написать левую группу фигур, правую писал Вс. В. Теляковский, а наблюдал за нашей работой и принимал в ней непосредственное участие М. П. Зандин. Александр Яковлевич проверял сделанное, но приезжал он уже не каждый день. Помнится, я допустил ошибку, увеличив у одной из мужских фигур размер шага, а потому получилось, что эта фигура спешит и, значит, не гуляет, не отдыхает. Александр Яковлевич деликатно указал мне на это обстоятельство, сам встал на мое место и исправил мою ошибку.

В декорационной мастерской Александра Яковлевича работали на протяжении многих лет всего два помощника — М. П. Зандин и Б. А. Альмединген, а когда второй из них, вскоре после революции, начал работать самостоятельно, по собственным эскизам создавая декорации к спектаклям, на его место пригласили меня. Позднее, когда писались декорации к опере «Севильский цирюльник», к работе был привлечен также Всеволод Владимирович Теляковский.

В штате мастерской числился также маляр,— долгие годы эту должность занимал Петр Щеглов. В его обязанности входило приготовление красок, грунтовка холста, уход за кистями, посудой и красками. Вопреки обычаям, существовавшим в старой школе декорационной живописи, в мастерской Головина маляр не работал над живописными холстами, не «раскрывал» небо, не «закрывал» одним тоном большие поверхности холста. В мастерской Головина этого вида работ не было.

Для того чтобы собрать и воспитать группу исполнителей, понимающих его требования, Головин, по договоренности с дирекцией, выбирал и принимал к себе в мастерскую только художников, обладающих близким ему цветовым чутьем. На практической работе в мастерской мы воспитывались, изучая эскизы Александра Яковлевича и приемы их исполнения в натуре: мы старались делать это сознательно, а не механически. С увлечением слушали мы все, что нам говорил Головин, и наблюдали за тем, как он сам работал.

Вспоминается мне фраза Александра Яковлевича, которую он не раз говаривал при мне: «Я не чувствую радости, если не похожу сам с кистью в руке по холсту, растянутому на полу декорационной мастерской, и лично не приму участия в исполнении моих декораций».



Занавес „Прогулка“. Опера „Севильский цирюльник“. 1924

Необычайно увлекательно было смотреть, как он сам писал эти декорации или работал над эскизами: он погружался в свои мысли, был глубоко сосредоточен, и никто в это время не решался его обеспокоить. Все кругом него смолкали и усердно работали. Его сосредоточенность и увлеченность работой служили примером для нас, его помощников. Мы были счастливы, когда он хвалил нас, принимал без замечаний нашу работу, улыбался нам и говорил слова одобрения.

Особенную требовательность он проявлял к цветовым отношениям и на них обращал особое внимание. При писании декораций он часто обходился без палитры, а находил «большой цвет», ведущие места декорации, и, набрав дополна круглую кисть краски, писал форму цветом так смачно и сочно, что написанное им место было напоено цветом, дышало им и поднимало живописный тонус всей декорации. Весь свой опыт, все свое умение он сосредоточивал в момент этого ответственного живописного решения.

От линии контура он требовал, чтобы она была живой, прерывистой и выражала пространство, причем видимый контур и предполагаемый, скрытый, необходимо между собой органически связывать, а каждая отдельно взятая деталь должна быть подчинена всей форме того, что изображено на декорации. В декорациях Головина не было типичной для его предшественников обводки контура, поверх которого производилась раскраска. В декорационную живопись он перенес лучшие достижения живописи станковой, любил чистые и яркие тона и гармонические, изысканные их сочетания. Головин был замечательно одарен в отношении композиции орнамента, который неизменно сочинял сам. При этом он исходил из лучших образцов народного или художественного стильного орнамента той или иной эпохи или страны. Но никогда он ничего не копировал в увражах.

Головин всегда считал, что один и тот же художник должен задумать все оформление спектакля, сочинить к нему эскизы и декораций, и костюмов, и бутафории, так как художник создает не безразличный фон, а единый зрительный образ спектакля, выражающий его содержание и замысел. Разумеется, Александр Яковлевич не формулировал все это данными словами, но смысл его речей и всей его творческой практики был именно таков.

Г. В. Павлов

А. Я. ГОЛОВИН И ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧАСТЬ ТЕАТРА

В Александринском театре в 1910 г. шли репетиции и работы по постановке «Дон-Жуана» Мольера, когда я впервые познакомился с Александром Яковлевичем Головиным. Позднее постоянные встречи с ним происходили на протяжении пяти лет, до 1915 г., когда меня, помощника машиниста сцены Александринского театра, перевели машинистом-механиком сцены в Михайловский театр. Здесь Головина мне приходилось видеть уже значительно реже.

Об оформлении комедии «Дон-Жуан» столько говорилось и эта совместная работа Головина и Мейерхольда так хорошо известна, что я не стану останавливаться на ней. Напомню только, что в Александринском театре это был первый опыт постановки спектакля без рампы и с далеко выдвинутым вперед просцениумом, перекрывающим почти весь оркестр. Говорю «почти», так как закрыта была оркестровая яма, кроме краев, примыкающих к нижним ложам первого яруса, возле портальной арки сцены.

Головин никогда не вмешивался в вопросы сценической техники. Всегда сдержанный, вежливый и благожелательный, он знал, что в театре его слово и пожелание — закон, что все будет сделано для осуществления его замысла. Он никогда не возвышал голоса и полностью доверял техническим работникам театра, которые понимали его с полуслова. В крайнем случае он присылал Мишеньку, Михаила Павловича Зандина, своего основного и любимого помощника, поручая ему приглядеть за тем, что получается. Однако Головин часто посещал красильную мастерскую, где окрашивались и расписывались ткани, и бутафорскую, где изготовлялись

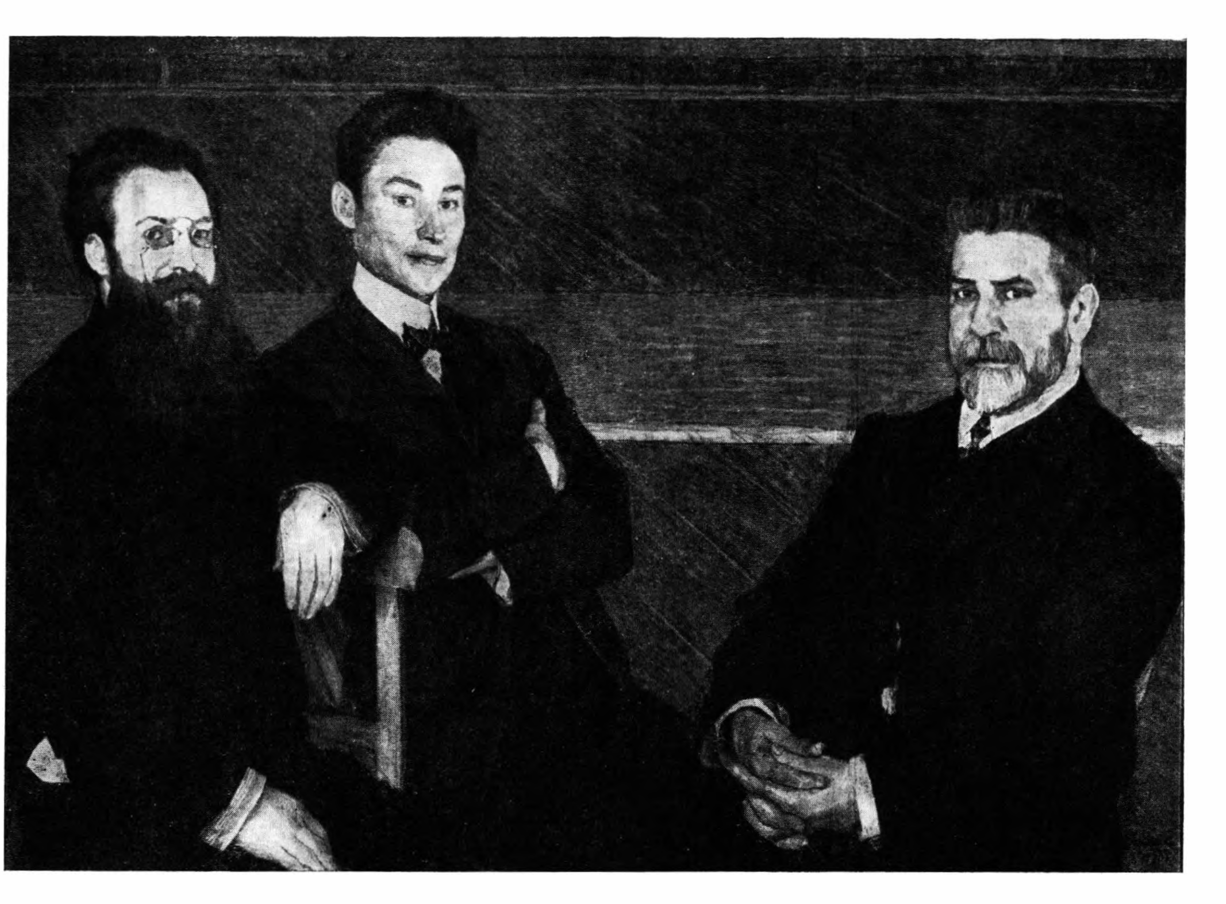
по его эскизам бутафория, реквизит и мебель: он, естественно, интересовался, как воплощают в этих мастерских его замыслы.

Декорации он всегда писал в своей декорационной мастерской в здании Мариинского театра, а оттуда их в свернутом виде привозили к нам, в Александринский. После того как их устанавливали на сцене, Головин смотрел их, но не помню ни одного случая, когда он что-либо переделал и переписал. Иногда обнаруживалась нехватка каких-нибудь элементов декораций — какой-либо детали, например, заспинника за дверью. На вопрос: «А что будет здесь?» Александр Яковлевич отвечал: «Сделаем», но никогда не позволял ставить в написанную им декорацию что-либо чужое, случайное. Крайне редко он разрешал временно поставить какую-нибудь деталь из другой, им же написанной декорации, но и то делал это весьма неохотно. Чаще всего, до тех пор пока не выполняли недостающую часть декорации, на сцене так и оставалась ничем не заполненная дыра.

Уже позднее, в годы первой мировой войны и после революции, когда средств на декорации отпускалось недостаточно и настала жестокая нехватка в материалах (декорационный холст, разные ткани и т. п.), Александр Яковлевич компоновал оформление спектаклей из элементов своих старых работ,— так было с декорациями к «Стойкому принцу», где он применил всю сценическую раму из Мольерова «Дон-Жуана» — пьесы, близкой по эпохе, и только отдельные элементы, живописные и объемные, были сделаны заново по его эскизам. Или, когда в 1924 г. ставили в Театре оперы и балета оперу Моцарта «Дон-Жуан», Головин воспользовался строенным порталом, выполненным по его эскизу для оперы «Каменный гость», и частью фоновых живописных завес к этому спектаклю и к «Дон-Жуану» Мольера. Специально для оперы Моцарта было написано очень немногое. Но когда этот спектакль из Театра оперы и балета перенесли на сцену Малого оперного театра, где портал из «Каменного гостя» не умещался, Головин сам предложил воспользоваться порталом из Мольерова «Дон-Жуана», пригодным по размерам. Точно так же в свои декорации к «Севильскому цирюльнику» Россини он ввел мебель, сделанную для Мольерова «Дон-Жуана» (выполнены были эти декорации сначала для Театра оперы и балета, а потом спектакль и оформление были перенесены в Малый оперный театр, где существуют в репертуаре по настоящее время).

Возвращаюсь к спектаклям, осуществленным на сцене Александринского театра в годы моей службы там.

В первом действии пьесы «Заложники жизни» сцена изображала балкон, полукругом выходящий в весенний сад (кстати сказать, это была одна из лучших, на мой взгляд, пейзажных декораций Головина). Вся сцена была перекрыта невысоким станком, а там, где он, на третьем плане, дальше от зрителей, заканчивался полукруглой линией, невидимые из партера ступеньки вели вниз, в сад. Этот станок-помост ставился на весь



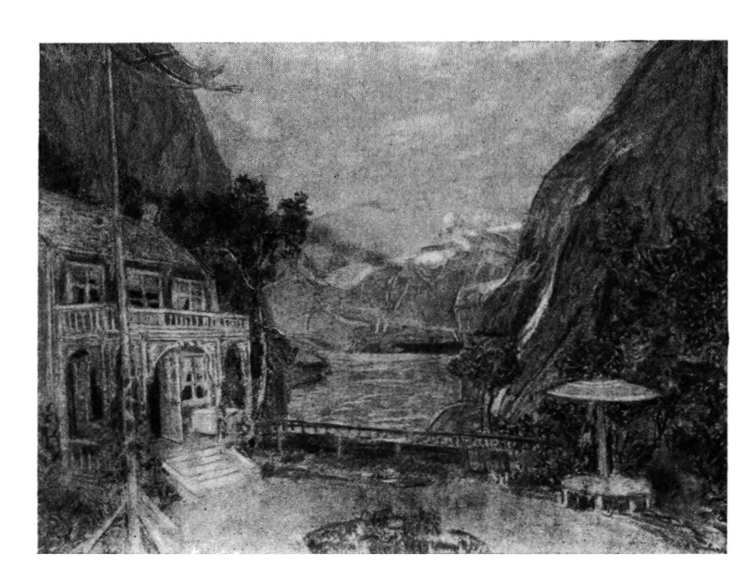
Групповой портрет служащих императорских театров. 1906

спектакль и на нем в следующих актах пьесы размещались декорации трех различных комнат.

В связи с этим спектаклем мне вспоминается комический эпизод, характеризующий твердую уверенность чиновников конторы императорских театров в том, что любые, даже самые странные требования Головина нельзя не выполнить,— так высоко стоял его авторитет.

Головин поручил старшему бутафору Александринского театра А. И. Сокову к первому акту «Заложников жизни» купить клетку для птицы. Поручение было выполнено. Но здесь чиновниками театральной конторы овладело волнение: «А какую птицу Головин и Мейерхольд надумают посадить в клетку? А вдруг такую, что будет очень сложно ее разыскать и раздобыть?» Соков, по просьбе Мецнера, заведующего всей постановочной частью дирекции, должен был выведать у Головина, какую птицу он намерен посадить в клетку. Чиновники чрезвычайно обрадовались, узнав, что Головин ответил: «Пустая будет клетка».

Как велико было влияние Головина на всю жизнь казенных театров, видно из того, что во время великого поста, когда театры бывали закрыты на первой, четвертой и седьмой неделе и в Александринском театре ставились экзаменационные спектакли императорских драматических курсов, Головин по приглашению Теляковского всегда присутствовал на этих спектаклях и участвовал в решении вопроса о приеме того или иного молодого актера или актрисы на службу. Точно так же он присутствовал и на ежегодных пробах голосов в Мариинском театре, а кроме того, ездил с Теляковским в Париж приглашать актеров для французской труппы.



Эскиз декорации I акта драмы „Дочь моря“. 1905

Портрет И. В. Экскузовича. 1922



Головин почти всегда присутствовал на оформленных им спектаклях. Желая подчеркнуть уважение к труду технического персонала и благодарность машинистам сцены, осветителям и т. д. (а в то время со стороны «вышестоящих» внимание и благодарность мы видели крайне редко, а чаще брань и окрик), Александр Яковлевич всякий раз неизменно приносил в театр фруктовый торт, который оставлял в комнате машинистов сцены (там, где теперь помещается актерское фойе Государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина). В одном из антрактов, ближе к концу спектакля, Головин приходил в эту комнату машинистов сцены, ему предлагали стакан чая, он съедал кусок торта, а остальное разъедали мы. Пользовался Головин всеобщей любовью за свою вежливость, деликатность и обаяние.

Помню, что в 1918 г. в Михайловском театре, где спектакли французской труппы уже прекратились, а ставились поочередно то оперные, то драматические спектакли, решили возобновить в декорациях Головина пьесу Ибсена «Дочь моря», поставленную в Александринском театре еще в 1905 г. Устроили просмотр декораций, и они оказались в превосходной сохранности, за исключением пратикабельных гор, которые сгнили. Возобновляла спектакль И. А. Стравинская, консультировал Мейерхольд.

Приглашенный на просмотр декораций Головин поручил М. П. Зандину вместо занимавших всю сцену объемных гор написать горы «на сборках», то есть плоские, с вырезными контурами. Головин сказал, что ему самому было очень интересно, спустя почти пятнадцать лет, увидеть собственноручно написанные им тогда декорации, а также проверить их сохранность.

Написаны они были превосходно. Когда спектакль «Дочь моря» через некоторое время сошел с репертуара, Малый оперный театр предложил эти декорации в подарок Русскому музею, но музей отказался принять их из-за отсутствия помещения. Применения этим декорациям в театре не предвиделось, а Головин не согласился бы на то, чтобы их пустили в какую-нибудь другую пьесу. В 1919—1920 гг. декорационный холст был крайне дефицитен, а потому руководитель академических театров И. В. Экскузович попросил у Головина разрешения размыть эти декорации. Головин согласился, но потребовал, чтобы смыли всю живопись дочиста, даже контуры, и с этой целью отдали бы декорации на прачечную фабрику (обычно смывать декорации поручали малярам, они делали это большими кистями, «дилижансами», но не очень чисто). Высказав это пожелание, Головин обратился ко мне: «Надеюсь, что Вы все это выполните». Я, разумеется, исполнил его просьбу, правда, с большим сожалением.

С Александром Яковлевичем я после этого почти не встречался, но память о нем, замечательном мастере и обаятельном человеке, сохраню навсегда.

И. Я. Гремиславский

ИЗ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ О ГОЛОВИНЕ *

1

Я хочу поделиться несколькими отрывками и мыслями из своих воспоминаний об Александре Яковлевиче.

На мою долю выпало грустное счастье — если можно сопоставить два таких противоположных понятия — встретиться, сблизиться с Александром Яковлевичем и общаться с ним на закате его жизни.

Поводом для встречи послужила возложенная на меня работа по выполнению его постановок «Женитьба Фигаро», а потом «Отелло». Я должен был писать все декорации, руководить всеми другими работами и быть как бы его представителем в Москве, куда он по болезни не мог приезжать.

Его считали крайне медлительным художником, называли «кунктатором», жаловались, что он задерживает декорации. По-моему, тут было какое-то недоразумение. То, что пришлось наблюдать мне в годы, когда он был тяжело болен, часто прикован к постели, показывает его большую работоспособность. Дать такое количество огромных, тщательно прорисованных досок с эскизами декораций, десятки эскизов костюмов — большой труд, и каждая мелочь в его рисунках была до конца продумана...

Как он работал? Каковы были его приемы?

Внимательно, с пометками прочитывал он пьесу, по возможности и на том языке, на котором она была написана, и в переводах. Отбирал для работы нужные ему книги. Друзья привозили ему редкие увражи из Пуб-

* Стенограмма выступления на вечере памяти А. Я. Головина в 1945 г. Напечатана в «Хронике современного изобразительного искусства». ВОКС, М., 1945, № 7.

личной библиотеки. По истечении некоторого времени все они были переложены полосками бумаги с пометками. Особенно он любил не изобразительные, а описательные материалы.

Затем он приступал к работе над цветными эскизами. При этом он первоначально сочинял цветовые соотношения как бы перед зрительными очами, не на бумаге. К рисованию эскиза он приступал после этих приготовлений сразу. Я не помню усиленных исканий в карандашных набросках.

Под роялем у него всегда были заготовлены стопки досок из наклеенной на подрамники фанеры. Доски нагружены утюгами, чтобы не покоробились. Грунтовала доски его жена по рецепту, который она мне записала так: «Половина стакана цинковых белил и чистого мела полстакана, три листа желатина и ложку хорошую, десертную глицерина. Когда желатин распустится, всыпать все вместе и размешать, как жидкую сметану; промазать доски два раза».

По этой подготовке он рисовал углем контуры эскиза, прорисовывая их потом, по его излюбленной манере, разжиженной водой черной тушью, тонкой кисточкой.

Эскизы декораций он писал на мольберте. На табуретке перед ним лежал большой кусок от круглой фаянсовой доски. Краски — гуашь. Помимо них он постоянно брал анилины. На одно яйцо белка половину скорлупки уксуса; в эту эмульсию кистью подсыпал анилин — бриллиантовую зелень и пр. При написании декорации и я пользовался этим же приемом, окрашивая анилинами каолин. Его техника признается непрочной, но двадцать лет спустя, при нашей театральной (хоть и с особым к его работам уважением) манере обращаться с эскизами,— я хранил многие из них без стекол,— они не утратили своей цветистости и свежести.

Эскизы костюмов он рисовал также всегда на подставке вроде мольберта.

О живописи Головина, его редчайшем даре колориста чистейшей воды написано немало. Мне хочется остановить внимание на стиле его работы над костюмами.

Театральный музей им. Бахрушина в Москве владеет несколькими десятками картонов с наклеенным ватманом. На них нарисованы акварелью образцы тканей. Десятки полосатых — самых разнообразных, в гармонических сочетаниях, очень головинских, десятки с арабесками и другими рисунками. Видимо, так он разыгрывал «гаммы» и «экзерсисы» своего искусства, тренировал и развивал в себе удивительный колористический дар.

Он очень любил костюм. Просил присылать фотографии действующих лиц, по возможности с указанием роста. Последнему он придавал большое значение: от высоты фигуры зависит распределение пятен и частей костюма. Тончайшим образом прорисовывал он все части, на полях эскиза делал детали с поражающим специалистов знанием покроев и порт-

новских законов. Его эскиз всегда масштабен. Голова повторяется в корпусе надлежащее число раз. Поэтому никаких отклонений, искажений головинского костюма при исполнении не происходило. Он очень любил и скупые по пятнам и по простоте костюмы, и с самой замысловатой отделкой,— всегда им тщательно прорисованной.

Можно бы сказать, что он не оставлял места для исполнительского творчества. Но это его право, его прерогатива. Во всяком случае, у всех, кто исполнял головинские эскизы, я всегда видел полную в них влюбленность.

Очень интересно то, что при редчайшей гармоничности всех частей его эскизов костюмов в них совершенно отсутствует внешняя красивость. Почти все лица некрасивы, ко многим он подошел с тонкой иронией. Его толпа — это не статисты или кордебалет. Каждому из бессловесных участников может быть предпослана полная биография при одном рассмотрении эскиза костюма. Пусть в театре с этим мало считаются, пусть гримируются все хорошенькими, смазливыми, но в этом ошибка театра, его непонимание, а не Головина, давшего целую галерею интереснейших характеров и типов.

Как он работал?

Я редко встречал такое горение, такую поглощенность работой. Он буквально жил и дышал постановкой.

2*

Как-то так случилось, что Александр Яковлевич Головин, ярчайший представитель театральной живописи, попал в МХАТ в первый раз только в 1925 г., когда Станиславский, задумав постановку «Женитьбы Фигаро» в плане красивого, красочного зрелища, остановил свой выбор на Головине.

Работа с Головиным проходила несколько своеобразно — исключительно путем переписки и моих частых поездок к нему в Детское Село (ныне г. Пушкин): больной художник уже не покидал его. Своих постановок на сцене он так и не увидел. В Москве вырабатывались планировки, делались даже под руководством Симова макеты некоторых картин и отвозились в Ленинград. Там они неузнаваемо переделывались Головиным в виде его обычных больших эскизов, написанных на листах загрунтованной фанеры, набитой на подрамники.

Я тогда еще не был знаком с Головиным и не без волнения впервые ехал к нему в Детское. Зная и чрезвычайно высоко ценя его как лучшего представителя театра живописного направления, которого в прежнем Пе-

---

* Глава из статьи И. Я. Гремиславского «Режиссеры и художники МХТ» («Искусство», 1938, № 6).

тербурге звали «великолепным», я ждал встретить постаревшего «петербургского льва». На самом же деле я увидел простейшего очаровательного человека, с белой головой, болезненно полного, одетого в забавную, длинную, до полу ситцевую розовую рубашку. За время этой работы я глубоко привязался к нему и, как оказалось впоследствии, привязанность была обоюдной.

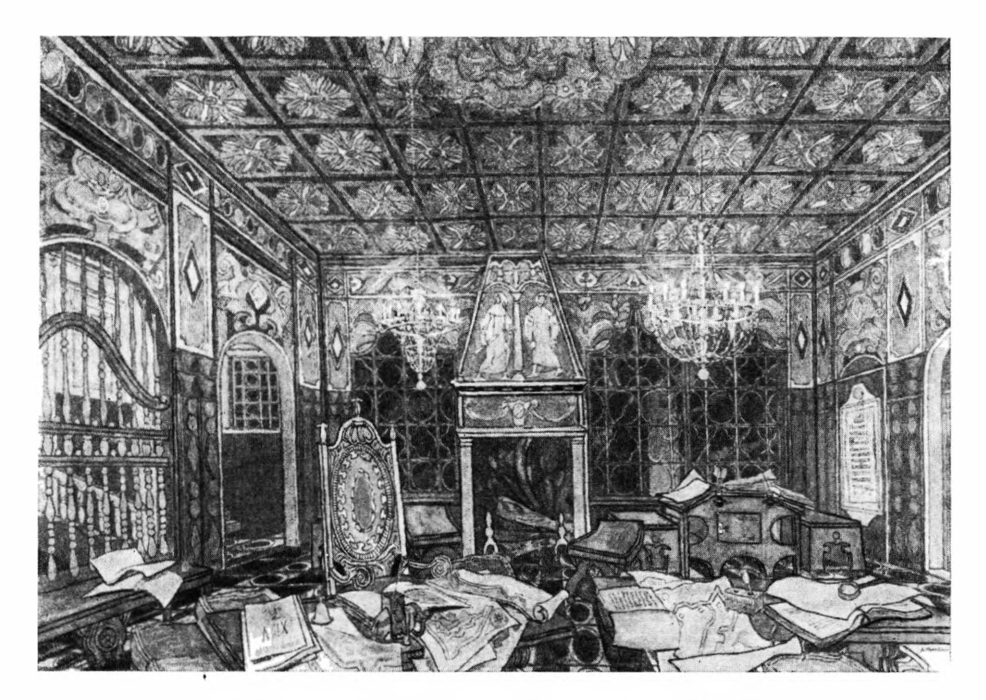
Мастера театрального эскиза, подобного ему, я не встречал ни до, ни после. Он настолько хорошо знал и чувствовал сцену, что перевод эскиза в масштаб не представлял никаких затруднений; напротив, во время самого этого технического процесса испытываешь все время удивление, как все ловко сходится. Несмотря на то что его эскизы производят впечатление перспективно построенных, они на самом деле представляют какие-то системы отдельных развернутых плоскостей. В его разбивке эскиза на плоскости всегда есть какая-то закономерность, какое-то внутреннее чутье пропорций.

В «Фигаро» он был отчасти связан готовым планом, хотя брал от него лишь общие отправные точки: где дверь, где стол, и т. д. Самые углы он брал так, как ему хотелось. Не обошлось здесь и без переделок. Эскизы сцен «Свадьба» и «Комната Марселины» он сделал чрезвычайно красивыми, хотя задание ему давалось иное. Свадьба должна была происходить на заднем дворе. Но он и его изобразил празднично, на фоне стены со стеклянной галереей, в стеклах которой отражается вечернее небо, — картина, которую он каждый день наблюдал из своего окна, живя в правом крыле дворцовых построек, сзади детскосельского дворца. Режиссура настаивала на новых эскизах, так как в план постановки входило показать контраст между пышностью покоев и парка графа и задворками дворцовой челяди. А Головин подавил все пышностью своей натуры, разрешающей все с одинаковой живописной красотой — и бедность, и богатство.



Эскиз костюма Отелло. Трагедия «Отелло». 1930

С «Отелло» дело обстояло сложнее. Перед началом работ был обмен мнениями, как смотреть на ту или иную картину, где они могут происходить, какое должно быть место действия, и даже время дня.



Эскиз декорации III акта трагедии „Отелло“. 1930

В течение лета я жил в Детском и ежедневно работал у Головина, делая по его пометкам макеты. С них он хотел делать эскизы, после того как они будут приняты. В макетах искалась главным образом планировка, но попутно он намечал уже для эскизов цвет, форму, линию. В моем дневнике я записал: «А. Я. хочет сделать для «Отелло» портал в стиле XVIII в.— барельеф под дерево, венецианские зеркала, темное золото. Человек в маске, одетый в черное с серебром, в темно-лиловых чулках, отодвигает и закрывает занавес с одной стороны на другую. Декорация же будет XVI в. В первой картине не хочет канала и гондол на первом плане. Канал в глубине под мостом переходит в задник. На нем написаны гондолы, границу между ним и полом закрывает гондола. На небе вспыхивают зарницы. На мосту фонарь покачивается от ветра.

Вот как по цветам рисуются А. Я. эскизы: Дож (зал суда) — золотая, тисненая кожа, золотой потолок, черные костюмы сенаторов, красная мантия дожа. Крепость — обмазана желтой глиной, с белыми рельефами, синее море. Кабинет Отелло — черный деревянный потолок, белые стены.

Эмилия (комната Эмилии) — коралловая комната. Спальня — белое, черное, голубое».

В течение лета макеты были сделаны, и я привез их в Москву. Вот что записано в моем дневнике после показа их Станиславскому: «На сегодняшнем просмотре К. С. макетов «Отелло» все им забраковано. Никуда не годны. Оперны. Совершенное отсутствие духа «Отелло» — драмы. Не типичны. Никакой Венеции. Никакого Востока».

Как видно, взгляды и мысли режиссуры и художника разошлись. От Головина требовалась историко-бытовая трактовка, органически чуждая всей его театральной деятельности.

Было решено предложить делать макеты Симову, Головин же должен был по ним сделать эскизы. Мысль и план Симова, цвет Головина.

С этого момента начались мучения Головина. Симов трактовал «Отелло» в натуралистическом плане, в макете стены обклеивались тертой пробкой, пол посыпался песком, и т. д. Привожу выписку из дневника после поездки в Детское: «Приехал к А. Я., показывал ему макеты Симова. Планировки многих из них он принимает, но их вид приводит его в отчаяние, особенно картонные стены, посыпанные тертой пробкой. «Ведь это же ужасно, Ваничка милый, ну как вы убили меня!» Особенно потряс его сенат: «Ведь это же так банально, так старо! Когда-то давно-давно я это видел. А сложенное в кучу оружие...» И все успокоиться не может. Посидим, посидим — продолжает: «Ну я прямо болен, отделаться не могу. Неужели же они там не чувствуют, что это же ужасно. Безвкусно. Неужели же мы должны так и делать? Ну скажите им, что ведь у дожа был строгий порядок, оружие хранилось и выдавалось из арсенала. И ведь нельзя же фотографировать документы. Надо все это знать, видеть, а сделать все-таки что-то другое. Что-то внести другое, что-то изменить».

Вместо того чтобы выбрать другого художника, более отвечающего режиссерской трактовке, пытались вопреки тому, над чем Головин работал всю жизнь, требовать от него явно ему чуждого. Но слишком определенная творческая физиономия была у Головина, и вся эта борьба и натяжки привели к неудаче декораций. Головин, утомленный и болезнью, и творческой борьбой, дал внешне распестренные, театральные, не по-головински грубоватые декорации.

Л. С. Вивьен

ДРУГ АКТЕРА

Чем обогатил Головин меня и других молодых актеров, вступивших в труппу Александринского театра в начале второго десятилетия нашего века? Почему я чувствую себя так обязанным и благодарным ему, хотя в спектаклях, оформленных им, мне довелось играть совсем немного? Ведь был я в то время совсем молодым актером, видал Головина только в театре, всего раза два или три посещал его мастерскую и ни о какой дружбе между нами не могло быть и речи,— слишком велика была дистанция между Головиным, признанным художником, и мною.

Всякая встреча с Головиным обогащала — так много и своеобразно он знал, столько перевидал, так умел по-своему оценить всякое явление, объяснить, рассказать, указать, и притом мягко, не стремясь подавить своим авторитетом и знаниями, а дружески, доброжелательно, ласково.

Его декорации привлекли мое внимание еще тогда, когда я, в то время студент Политехнического института, только еще мечтал о театральной школе. В те годы я часто посещал театры и, кажется, первой из театральных работ Головина, увиденной мною, был спектакль «У врат царства» Гамсуна,— совместная постановка Мейерхольда и Головина.

Декорация Головина тогда сильно поразила меня своей несхожестью с тем, что я привык видеть на сцене Александринского театра, где господствовали натуралистические традиционные и, можно сказать, штампованные ремесленные павильоны. Правда, декорации новых художников были знакомы мне по театру Комиссаржевской, где я видел работы Сапунова, Судейкина, Денисова. Но туда, на Офицерскую улицу, я так и ходил, зная, что это театр исканий, а для Александринского театра увиденная мною

декорация Головина была чем-то совершенно новым и неожиданным. При виде ее я почувствовал, что присутствую на спектакле, совсем ином по системе художественного мышления, чем обычные спектакли Александринского театра. Помню ощущение необычайного света и чистоты цвета, круглый стол с лампой под абажуром, — такой необычный и небанальный, живые свет и тени, а не привычное на этой сцене театральное освещение, помню прекрасную живопись, впечатление северной страны за окнами, образующими что-то вроде стеклянной стены в глубине сцены.

В то время я лично еще не знал Головина, как не знал его и тогда, когда смотрел оформленные им спектакли «Дон-Жуан», «Красный кабачок», «Заложники жизни». Впервые лично я встретился с ним еще до моего вступления в труппу Александринского театра, когда, в 1912 году, обучаясь на императорских Драматических курсах при Театральном училище, был занят в репетициях массовых сцен к постановке «Маскарада». Для меня и моего товарища Домогарова, ныне покойного, Мейерхольд поставил сравнительно развернутую мимическую сцену Пьеро и Арлекина. Играли мы ее на балкончике над одной из дверей строенного головинского портала — ни балкончика, ни самого портала в то время еще не было, а для нас на репетициях ставили станочек с лестницей, ведущей на него.

На одной из этих черновых репетиций я впервые увидел Головина. Меня поразили изящество, утонченный артистизм всего облика этого незнакомого мне человека, его седые подстриженные усы, внимательный пронизывающий взгляд, пристальный и как бы оценивающий человека. Головин заинтересованно следил за нашей пантомимой, как, впрочем, и за всем, происходящим на сцене, — а в перерыве, когда мы подошли к Мейерхольду и тот начал разбирать наше исполнение, первым, что мы услыхали от Головина (только тут я узнал, что это Головин), были слова:

«Молодые люди, ваши жесты не соответствуют костюмам, которые вам предстоит надеть. Ведь у одного из вас, у Арлекина, весь костюм облегающий, и рукава такие же, а у другого, у Пьеро, свободный балахон и, главное, довольно длинные и свободные рукава, свисающие ниже пальцев. Это должно определять характер движений Пьеро: он должен взмахивать этими придатками к рукавам и тогда, когда опускает, и когда поднимает руки. Словом, необходимо играть и руками и рукавами».

И сразу же Головин стал увлеченно рассказывать нам, какое значение имеет для актера костюм, как нужно уметь владеть им, а Мейерхольд прибавил запомнившуюся мне фразу: «Слушайте этого человека, он много видел и очень много знает»

В драме Лермонтова «Два брата», поставленной в начале 1915 г. к лермонтовскому юбилею, я играл одного из братьев, Александра, но так как меня ввели в готовый спектакль и репетировал я не с самого начала, то и воспоминаний о Головине в процессе репетиций этой пьесы у меня не сохранилось. Зато в постановке пьесы Кальдерона «Стойкий принц» я был

занят с самого начала и хорошо помню, что Головин постоянно присутствовал на репетициях, помню его участие во многих разговорах по поводу трактовки ролей, особенно же во время монтировочных и генеральных репетиций, когда он помогал молодым актерам замечаниями, рассказами о том, как костюм должен помогать игре.

Общение Головина с актерами было не только общением, но творческим обогащением, вплоть до советов, что́ следует читать, как научиться смотреть картины, слушать музыку и т. п.



Эскиз костюма купца.
Пьеса „Петр Хлебник“. 1918

Во время работы над постановкой «Стойкого принца» Головин неизменно участвовал в работе режиссера, постоянно бывал на сцене, давал указания актерам, а не ограничивался ролью художника, нарисовавшего эскизы и отошедшего в сторону: поистине, он был активным строителем спектакля. Впрочем, и все спектакли, оформленные Головиным, являли собой образец единства режиссера и художника. Можно уверенно говорить о слиянии в этих спектаклях режиссера и художника, тем более что режиссером был в них Мейерхольд.

Примерно тогда же в «Грозе» Островского мне поручили в очередь с Ю. М. Юрьевым роль Бориса. Я, пользуясь тем, что Мейерхольд хорошо относился ко мне, подошел к нему в присутствии Головина и стал говорить, что не совсем представляю себе, как сумею играть эту бытовую роль, — мне казалось, что бытовые роли мне не подходят. Мейерхольд принялся убеждать меня, что я ошибаюсь, а Головин, поддерживая его, заметил: «Поймите, ведь из всех действующих лиц «Грозы» только один Борис окончил Коммерческую академию. А вы знаете, что означало в то время окончить Коммерческую академию?!» И Мейерхольд добавил: «Вот почему Борис для Катерины был совсем особенный, и боже тебя упаси в этой роли играть какой-нибудь быт!»

Больше в спектаклях, оформленных Головиным, мне участвовать почти не довелось. Помню его замечательно красивые декорации восточного базара, яркие и красочные, к постановке «Петра Хлебника» Л. Н. Толстого. Очень хорошо был задрапирован пол сцены, который изображал песок. В декорациях было много синего и желтого, чудесны были костюмы.



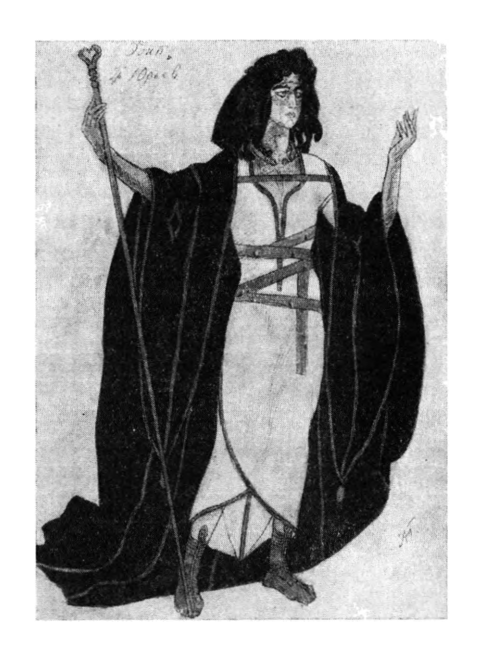
Эскиз декорации к трагедии „Царь Эдип“. 1925

В начале 20-х годов несколько раз я сыграл роль Арбенина в «Маскараде» и помню, что красочная тональность декораций к той или иной картине пьесы вводила меня в эмоциональный строй, помогая вызвать в себе нужное настроение, и что мебель, ее форма и расстановка, облегчала все переходы и мизансцены.

За время многолетней подготовки «Маскарада» я, кроме той пантомимы, о которой упомянул выше, изображал еще бессловесного молодого офицера в сцене бала (восьмая сцена). Памяткой тому осталась написанная рукою Головина моя фамилия на эскизе костюма, предназначенного им для меня.

Последним спектаклем, для которого Головин делал декорацию в нашем театре, был «Царь Эдип». Но, занятый другими работами (в то время я уже начинал свои первые режиссерские опыты), я лишь смутно представляю себе декорации этой постановки, которая, так же как игра Юрьева в заглавной роли, не увлекла меня. Помню только необычность планировки, отсутствие лестницы, ведущей из глубины сцены в сторону зрительного зала, и то, что не было банальной, привычной в постановках античных пьес колоннады. Зато ясно помню замечательно красивые и реалистически убедительные декорации Головина к «Дочери моря» Ибсена, написанные еще до моего поступления на Драматические курсы, то есть до 1910 г. Изумительно изобразил художник в первом действии фиорд,

интересно и нетрафаретно решил он скандинавский интерьер. Возобновленный в 1918 г., этот спектакль играли несколько лет не только в нашем театре, но и на сцене Михайловского театра.



Эскиз костюма Эдипа. Трагедия «Царь Эдип». 1925

Помню и чудесный сад в первом действии «Заложников жизни», овеянный поэзией, которой так много в пейзажах Головина. А о замечательных декорациях и костюмах, сочиненных им к «Дон-Жуану» и «Маскараду», нечего и говорить, — они живут в памяти всех тех, кто не только, подобно мне, участвовал в этих спектаклях, но и тех, кто хоть раз видел их.

Сочиняя костюмы, Головин всегда исходил в равной мере из сценического образа и из индивидуальности актрисы или актера, которым предстояло носить этот костюм. Поэтому он так часто присутствовал на репетициях еще задолго до того, как начинал сочинять костюмы; посещая репетиции, он изучал внешность каждого актера, характер его движений в данной роли, его лицо. Вот почему в его законченных эскизах костюмов так часто мы обнаруживаем элементы портретного сходства, так умело выделены в них с помощью покроя костюма пластические возможности и сильные стороны актера, а подчас и скрыты его изъяны.

Создавая эскиз костюма, Головин всегда исходил из данной актерской индивидуальности. Так, например, когда оставила сцену артистка Стравинская, которая на протяжении первых репетиционных лет работала над ролью Нины в «Маскараде» и наметила основной рисунок этой роли (постановку «Маскарада», как известно, готовили около пяти лет), а роль Нины перешла к Рощиной-Инсаровой и Коваленской, Головин, увидев на репетиции, как красиво легла у Рощиной рука, попросил ее разрешения переделать рукав готового в эскизе (а, быть может, уже сшитого) платья, чтобы подчеркнуть линию безвольно упавшей руки актрисы.

Но, разумеется, сила Головина была не в том, что он сочинял прекрасные костюмы и замечательно красивые декорации, а в том, что он творчески участвовал в создании всего спектакля, начиная с самых ранних этапов работы над ним. Он всегда присутствовал при первых беседах Мей-

ерхольда с актерами о будущем спектакле и еще ранее много раз встречался с режиссером. Самые первые наброски и предварительные эскизы Головина Мейерхольд творчески развивал в мизансценах, потом Головин так же творчески подхватывал появившиеся новые элементы и разрабатывал их, и так они творчески обогащали друг друга. Никакой диктатуры художника или режиссера здесь не было, а только общая плодотворная работа. Дело было не только в том, что Мейерхольд и Головин понравились друг другу и сумели работать вместе, а в том, что каждый из них постоянно развивал элементы, привнесенные другим, подхватывал их и шел дальше, претворяя их в своей области и не переставая думать обо всем спектакле в целом.

Думается, что такое творческое содружество с режиссером, такое единодушие в творческой работе над спектаклем, такое органическое вхождение художника в самый процесс создания спектакля может служить прекрасным примером для нашего советского театра. А для советских художников театра великолепным образцом отношения к своему труду должен служить замечательный художник и обаятельный человек, Александр Яковлевич Головин.

Е. И. Тиме

А. Я. ГОЛОВИН

Из воспоминаний

Блестящий художник Александр Яковлевич Головин был одним из главных зачинателей тесного содружества и взаимодействия режиссера и художника в создании спектакля. Теперь это взаимодействие и содружество кажутся естественными и закономерными, но прежде, несколько десятилетий тому назад, они были подлинным новаторством. Режиссер и художник в те времена договаривались кое о чем и, не мешая, а частично и помогая друг другу, вели свою работу каждый,— подчас независимо один от другого, а порой и разобщенно.

Головин и Мейерхольд в своем тесном творческом единении дали пример новых форм сосуществования двух профессий. Десятками примеров я могла бы подтвердить их творческое содружество и соавторство, так как участвовала в таких их совместных постановках, как «Дон-Жуан» Мольера, «Красный кабачок» Юрия Беляева, «Заложники жизни» Сологуба и, наконец, «Маскарад» Лермонтова. Мне была также поручена роль Катерины в «Грозе» Островского и лишь по случайным причинам я не исполняла ее. Притом в создании этих спектаклей я была занята с самого начала, и весь процесс их возникновения, а затем и сценической жизни протекал у меня на глазах.

Прежде всего должна сказать, что Александр Яковлевич Головин прекрасно понимал не только свое искусство, но (не в пример многим другим театральным художникам) и наше, и с годами понимал его все лучше и глубже. Поэтому он имел право вмешиваться — и фактически вмешивался — в вопросы, которые, казалось бы, на первый взгляд, выходили за пределы его компетенции. И недаром режиссура и директор театра так

внимательно прислушивались к его советам и указаниям даже тогда, когда шла речь о распределении ролей в каждом новом спектакле, в создании которого участвовал Головин.

Он любил мизансценный лаконизм и помогал ему замечательно точными аксессуарами, деталями, мебелью, ее расстановкой, рисунком и размерами, рядом вспомогательных средств, в которых неизменно сказывались его неисчерпаемая фантазия и прирожденный вкус. Он помогал нам, актерам, и специальными занавесами, которые предваряли каждую картину в спектакле «Маскарад» и являли собой сгусток эмоциональной атмосферы сцены, следующей за каждым из этих занавесов. Так он помогал нам и кружевным белым, и прорезным пестрым с бубенцами, маскарадным, и траурным тюлевым занавесами в «Маскараде», как бы настраивая актеров на ту тональность, которая должна была доминировать в их игре в данном отрезке роли. Трудно назвать как-нибудь иначе, чем «конкретной символикой», одно-единственное огромное кресло в спальне Нины или розовый с золотом пышный полукруглый диван, занимавший всю сцену в маленькой, такой на вид душной комнатке-будуаре, где, как в золотой клетке, металась Катя, принадлежащая как вещь своему собственнику-мужу в пьесе Сологуба «Заложники жизни».

Головин постоянно бывал на репетициях с самого их начала,— еще до того, как принимался компоновать эскизы декораций. Потом, в зависимости от нахождения мизансцен и изменения их режиссером, он подчас менял и планировку, и размеры мебели. Так, например, в сцене баронессы и князя в «Маскараде» он учел момент пространственной протяженности: увидев сложную и интересную мизансцену, во время которой князь, ведя диалог с баронессой, сидел спиной к зрительному залу на банкетке, Александр Яковлевич сделал эту банкетку такой формы, вышины и размера, что исполнители почувствовали себя свободно и удобно. А в четвертой картине, где баронесса играла на клавикордах на сцене, — фактически же играла пианистка за кулисами,— Головин предложил поставить клавикорды так, чтобы зрители не видели кистей рук баронессы, скрытых музыкальным инструментом, и точно так же во время исполнения Ниной романса группа статистов, изображавших восторженных слушателей, скрывала ее от публики, сидящей в зрительном зале (романс пела за кулисами профессиональная певица).

А каково происхождение знаменитых квадратных табуреток, стоявших симметрично с обеих сторон сцены, справа и слева, в «Дон-Жуане»?

Варламов, впоследствии незабываемо прекрасный исполнитель роли Сганареля, хворал почти все время, пока шли репетиции; репетировал за него А. П. Петровский. Появился Варламов только на последних репетициях. Как всегда, роль он знал нетвердо и жаловался, что передвигаться по сцене и даже стоять ему очень мучительно и тяжело. Чтобы выйти из положения, Головин тут же придумал те самые табуретки, кото-

рые имели такое значение в построении спектакля «Дон-Жуан», а Мейерхольд немедленно перестроил мизансцены, исходя из этих табуреток. Табуретки, поставленные в непосредственной близости от зрителей, к которым, по мысли режиссера и художника, обращались актеры, еще больше подчеркнули основной режиссерский прием, ради которого Головин перекрыл оркестр планшетом и снял занавес, а в зрительный зал дал полный свет. То на одной, то на другой из этих табуреток Варламов почти все время сидел, а режиссер перепланировал рисунок движений Дон-Жуана и исполнителей других ролей таким образом, что все сцены состояли из веселых живых динамических пробегов, поворотов, суетни, беспрерывных резвых шаловливых курбетов. Все вертелось вокруг Варламова, а он сидел и своими замечательными интонациями, богатством и разнообразием красок, юмором, сочностью правдивых слов, полных внутреннего действия, поддерживал нужную зрителю иллюзию.

Но для того чтобы создать у Варламова ощущение удобства и свободы, одних табуретов было недостаточно: он непременно нуждался еще и в суфлере, притом помещенном как можно ближе. А суфлерская будка в оформлении отсутствовала. Головин придумал поставить два плоских, стильно разукрашенных щита с окошечками, выдвинув их из-за кулис, и в каждом из этих окошечек был виден профиль загримированного, наряженного в мольеровский парик суфлера в таком же мольеровском костюме.

Варламов умудрился выйти из трудного положения — играть слугу феодального времени, сидя перед своим господином. Присутствовавшие на генеральной репетиции артисты петербургской французской труппы говорили, что из всех исполнителей подлинный мольеровский стиль выдерживает только этот тучный немолодой человек, поразительный артист-мастер, фамилия которого Варламов!

Совместной выдумкой режиссера и художника были также «слуги просцениума», арапчата, своей веселой возней так забавлявшие зрителей. А ныне нас, очевидцев всего этого, кое-кто пытается уверить, будто просцениум, отсутствие занавеса и даже табуретки,— все это плод фантазии французского режиссера и актера Жана Вилара! Разумеется, Вилар очень талантлив, но многое из показанного им было впервые создано в нашей стране содружеством Мейерхольда и Головина!

Когда создавался спектакль «Маскарад», в своеобразный творческий дуэт режиссера и художника вступил третий голос, голос композитора, притом такого композитора, как Глазунов. Опять-таки, мы и раньше знали участие крупнейших музыкантов в драматических спектаклях,— например, Чайковский написал музыку к спектаклям — трагедии «Гамлет» и к «Снегурочке»,— но в этих случаях композитор сочинял музыку самостоятельно, почти без указаний со стороны режиссера, а потом, когда музыка была готова, режиссеры довольно мало с нею считались. Иначе обстояло дело, когда к содружеству Головин — Мейерхольд примкнул А. К. Глазунов.

Помню, как впервые Глазунов пришел на репетицию «Маскарада» и принес сочиненную им музыку мазурки, как под влиянием мужественных и четких ритмов и темпов этого музыкального куска Мейерхольд сразу же предложил актерам другой характер произнесения стихов,— более стремительный и четкий. А спустя несколько лет после премьеры «Маскарада», уже в послереволюционные годы, содружество режиссера, художника и композитора стало в драматическом театре явлением обычным и привычным.

Вообще донесение стихотворного слова в постановке «Маскарада» являлось одной из ключевых проблем, и в решении ее немалое участие принимал Головин. Размеры нашего театра и его сцены, ритмическая и синтаксическая сложность юношеского лермонтовского стиха — все это побудило Мейерхольда и Головина предпринять невиданный ранее эксперимент: они приблизили действие к зрителю, планшет сцены выдвинули вперед, в самый зрительный зал, на авансцене, в специально построенном объемном деревянном портале, сделали двери для выхода актеров. Этот портал почти сливался со зрительным залом, его боковыми ложами, а с просцениума две полукруглые лесенки с золочеными перилами вели вниз, в помещение оркестра. Используемая для актерской игры часть сцены во всех картинах, кроме двух, казалось, была немыслимо, неслыханно плоской, лишенной глубины,— ведь задняя живописная завеса, изображающая стену комнаты, помещалась на уровне второй кулисы! Невероятно, ново, непостижимо! А результат блестящий: стих звучал близко, его можно было не только слушать, но и слышать, и в то же время сцена казалась объемной и масштабной, то есть происходил некий оптический обман.

Над своими декорациями Головин работал длительно, ответственно, взыскательно. Точно так же длительные поиски и большой труд он вкладывал в свои эскизы костюмов. Помню, как долго он мучился (так говорил он сам) над костюмом баронессы в сцене маскарада. Эскиз этого костюма он переделывал пять раз, пока, наконец, не создал незабываемый костюм клоунессы,— красный бархатный. Нам, профанам, казалось, что этот костюм неинтересен, что наглухо закрытая шея и грудь, равно как и бархатный капюшон, закрывавший волосы, лоб и виски, помешают вести сцены кокетства и обольщения. Но Александр Яковлевич был мудрее нас. На фоне пестроты костюмов маскарадной толпы красный бархат сверкал, как огонь, привлекая общее внимание, а наглухо закрытый обтяжкой лиф, обрисовывающий фигуру, помогал князю с увлечением произносить слова:

Но, зная прелестей твоих лишь половину,
Как остальных не отгадать?

Головин любил свои спектакли, любил и актеров, причем особенно внимателен он был к актерской молодежи. Он всячески поддерживал тех

режиссеров, которые занимали в своих спектаклях молодых актеров,— а ведь такое выдвижение молодежи наталкивалось в театре на протесты премьеров и вызывало неудовольствие дирекции, так как удлиняло сроки подготовки спектаклей.

Он приходил почти на каждый из своих спектаклей, а после них заходил к нам в наши артистические уборные и делал подробные замечания, указывая, что не выполнена какая-либо деталь в костюме, головном уборе, гриме, прическе. Помню такой случай на одном из спектаклей «Маскарада». В роли баронессы Штраль я, в то время молодая актриса, должна была носить тяжелый костюм, в котором Александр Яковлевич очень сложным путем добивался необходимого ему оттенка красного цвета,— а в оттенках красного цвета его фантазия и вкус были неисчерпаемы. Мне надо было надевать одну поверх другой четыре юбки,— три газовые (черную, красную и кремовую) и под ними красную шелковую в тон бархатного корсажа, а подо всем этим еще две широкие полотняные нижние юбки с пышными многоскладчатыми накрахмаленными воланами. Нужный красный тон действительно получался, но носить все это сооружение было не очень удобно, а главное, я боялась (разумеется, ошибочно), что это меня толстит. И вот как-то я не надела одной из нижних юбок. А Головин, как почти всегда, присутствовал на спектакле. В антракте он пришел ко мне в артистическую уборную и спросил: «А где вторая нижняя юбка? Почему вы не надели ее?» Портниха-одевальщица смутилась, а я сгорела от стыда.

Помню и другой случай. Мне показалось, что нарисованный Головиным на эскизе чепец деформирует мою голову, так как кружева слишком длинны. Я попросила Александра Яковлевича уменьшить, укоротить кружево, сославшись при этом на нашего театрального парикмахера-гримера, всем известную Евгению Герасимовну, с мнением которой Головин очень считался и с которой он даже советовался. Но на изменение пропорций задуманного чепца Головин не согласился, а сказал: «Лучше я нарисую для вас другой чепец», — и выполнил это.

Чтобы сочинить для меня костюм баронессы Штраль в «Маскараде», Александр Яковлевич просил меня одолжить ему на время как можно больше моих фотографий,— начиная с детских. Постоянно бывая на первых репетициях, он внимательно вглядывался в характер движений актрис и актеров. Только изучив их индивидуальные особенности, он принимался за сочинение костюмов персонажей, которых они воплощали на сцене. Но, кроме того, он постоянно помогал молодым актерам советами и указывал, что выгодно или невыгодно при данной форме головы или характере фигуры, анализировал наши внешние данные, говорил об их правильном использовании, о законах формы, симметрии, перспективе, о гамме красок,— последнее в меру нашего понимания: сам он был почти болезненно впечатлителен к нарушению формы или цвета. Но, указывая

нам, кому и чего следует бояться в костюме, чего следует избегать, он распространял свои указания и на движение, указывал, какие повороты для кого из нас выгодны, угадывал и отмечал наши привычки,— кто горбится или привык держать руки по швам. Много он говорил об игре рук, о походке и т. п.

Он был душой нашей работы: мы бегали к нему за советами не только по вопросам костюма, а спрашивали его и о ритме, и об интонациях, так как твердо верили, что ему ведомо все. Вот почему всякий, кто соприкасался в театре с Александром Яковлевичем Головиным, может считать себя счастливым и обогащенным на всю свою дальнейшую творческую жизнь.

О. И. Рыбакова

О ГОЛОВИНЕ-ПОРТРЕТИСТЕ

Вряд ли я решилась бы изложить на бумаге свои детские воспоминания об Александре Яковлевиче Головине, замечательном художнике, старинном друге нашей семьи, обаятельном и чудесном человеке, если бы не обнаружила, перечитывая его книгу, несколько фраз, посвященных написанному им в 1914 г. портрету К. А. Варламова: «На нем был надет во время сеансов широкий белый халат, подобие крылатки, без рукавов. На ручку кресла была наброшена полосатая ткань, чтоб еще больше подчеркнуть белизну основного пятна. Декорация сада служила красочным фоном...»

В этой фразе Головин сам приоткрыл секрет, так сказать, «цветовой организации» написанных им портретов. Перечитывая его слова, я вспомнила о том далеком времени, когда Александр Яковлевич дважды писал мой портрет: в первый раз, когда мне было лет пять, во второй раз — восемь лет. Сначала он написал меня одну, потом в двойном портрете, вместе с моей матерью. Именно о цветовой характеристике, о выборе костюмов и фонов для этих портретов у меня даже теперь, спустя почти сорок лет, сохранились пусть отрывочные, но ясные воспоминания. А заодно хочется вспомнить и о самом белоголовом художнике, каким он остался в моей памяти, о его мудрости и детскости, его доброте и ласковости, проницательности и наивности, его подвижническом труде и умении заразительно смеяться, шутить и даже шалить.

Но сначала несколько слов о том, каким образом и почему я удостоилась чести целых двух портретов, написанных таким замечательным мастером, как А. Я. Головин.

Мой отец, юрист, еще в дореволюционные годы начал собирать произведения искусства. Постепенно стены нашей квартиры заполнились картинами, — преимущественно представителей «Мира искусства», хотя много было работ более «левых», до Ларионова и Гончаровой включительно. Со многими художниками мой отец был лично хорошо знаком и даже дружен, например, с Каревым, Верейским, Серебряковой.

Когда именно папа познакомился с Александром Яковлевичем, мне неизвестно. Смутно помню разговоры о том, что мамин портрет он хотел заказать Головину еще до революции, а осуществить это удалось лишь в 1920 г. Но сколько помню себя, в квартире Головиных в Детском Селе я чувствовала себя, как дома. Различия между нашим домом и домом Головиных для меня не существовало. Способствовало этому то обстоятельство, что добрых десять лет, если не более, мы по нескольку месяцев жили летом в Детском Селе и я, с беззастенчивостью маленькой девочки, а потом подростка, постоянно околачивалась у Головиных. Кроме того, мои родители также и зимой почти еженедельно ездили к Головиным и брали меня с собой. Отец вел всякие юридические дела Александра Яковлевича, который советовался с ним и по разным бытовым и житейским вопросам, так как, судя по рассказам, отличался необычайной, изумительной непрактичностью. В трудные для Головина 20-е годы, когда у него было мало работы для театра, папа просил Александра Яковлевича написать несколько портретов членов нашей семьи, а кроме того, посоветовал кое-кому из наших друзей и знакомых заказать ему свои портреты.

О том, как писался портрет, на котором я изображена одна, я знаю, пожалуй, больше по рассказам Анны Яковлевны Головиной, вдовы Александра Яковлевича, которая до сих пор навещает меня. От нее мне известно, что Александр Яковлевич непременно пожелал написать меня в трикотажной переливчатого цвета кофте с синими выпуклыми полосами на желтой основе. Кофта эта нравилась ему по цвету.

Мне было тогда лет пять, и вряд ли можно было заставить меня позировать по доброй воле, без уговоров, ничем не развлекая. Что-то мне читали вслух, а кроме того, Головин, желая меня занять, подарил мне фарфоровые фигурки петуха, курицы и совы. Ими я играла во время сеансов и рассказывала Александру Яковлевичу разные придуманные мною про них истории.

Когда Александр Яковлевич писал наш с мамой двойной портрет, мне было уже лет восемь, и помню я значительно больше и яснее.

Сеансов было много. Сначала Александр Яковлевич написал маму одну, а потом уже стал писать меня, хотя, разумеется, портрет с самого начала был скомпонован, как двойной. Когда он писал мамины руки, мне приходилось стоять возле нее,— на портрете мы держимся за руки. Маме и Анне Яковлевне вдвоем с трудом удавалось уговорить меня стоять спокойно и позировать.



Портрет Л. Я. Рыбаковой с дочерью. 1923

С Александром Яковлевичем у меня сразу вышла ссора,— я потребовала, чтобы он написал также и мою куклу Эмилию, которую непременно хотела держать на руках, а он отказал мне и я на него очень обиделась. Тогда он придумал такую композицию портрета, чтобы и кукле Эмилии нашлось место: он посадил ее на высокий белый табурет у левого края портрета. Ему, как я понимаю теперь, нужно было здесь цветовое пятно, и он попросил Анну Яковлевну, большую искусницу и мастерицу, специально связать для Эмилии коричневое с красным платье, так красиво выделяющееся на куске зеленой с малиновым и серебром парчи, брошенном на табурет.

Долго Александр Яковлевич прикидывал и размещал платки, образующие на нашем портрете фон, причем повесили их уже после того, как фигуры нас обеих были написаны. Мамино платье, в котором она изображена на портрете — шелкового полотна, клетчатое, — он сам выбрал. Когда мама пришла к нему сговориться о сеансах, он сказал ей, что желает писать ее в светлом платье, и именно в этом.

Писал он наш портрет в большой комнате, служившей ему мастерской. Здесь было много цветов в горшках, а на полу, вдоль стен, повернутые лицом к стене, стояли его работы, — начатые портреты и театральные эскизы.

Мебель в комнате была под белыми чехлами,— теми самыми, которые он изобразил на нескольких портретах, написанных им в эти годы. Обои в комнате были светлые. Головин очень любил русские яркие платки, разные ткани, дорожки-половики. По рассказам Анны Яковлевны, он часто просил ее повесить на стену несколько платков и любовался их сочетаниями. На нашем двойном портрете за нами висят два таких платка, — один шерстяной светлый с цветами, другой шелковый переливчатый, черно-лилово-серебристый, и оба прекрасно «держатся» на фоне светлой стены и белой двери, подкрепляя наши фигуры.

Платье мое для этого портрета Александр Яковлевич придумал сам. Собственно говоря, это не было какое-либо из моих платьев, и даже не специально сшитое платье, а «одеяние», которое целиком соорудила для меня Анна Яковлевна по замыслу и указаниям Головина. Материалом послужила накрахмаленная марля, которая только казалась на мне платьицем, а золотисто-желтый жилетик с кисточками был изготовлен из широкой атласной ленты, сохранившейся от одного из подношений, когда-то полученных Головиным в театре. На ноги мне надели высокие белые замшевые ботинки Анны Яковлевны и плотно зашнуровали их, но, конечно, они были мне велики. Успокаивая меня, Александр Яковлевич весело сказал, что ступни ног у меня не будут казаться такими огромными, и пообещал срезать их нижним краем картины.

Таким образом, на портрете я оказалась в одежде, и по покрою, и по подбору красок, и по материалу целиком «организованной» Головиным.

На редкость приветливый, он был замечательным рассказчиком, но, по молодости лет, его рассказов я запомнить не могла, а когда стала постарше, он уже тяжело болел, сделался вялым, с трудом выходил на балкон. Но почему-то запомнилось мне, с какой особой интонацией он произносил «Шуура», преувеличенно растягивая «у», когда заходила речь об Александре Бенуа. Много смешных историй Головин рассказывал про бывшего директора императорских театров Теляковского, но всегда отзывался о нем очень тепло, хотя и не без иронии.

Во время последней болезни Александра Яковлевича мои родители очень тревожились, весть об его кончине очень поразила их. Мне в то время было лет пятнадцать и только значительно позднее, сделавшись взрослой, я поняла, какого замечательного, тончайшего артиста и человека выпало мне на долю видеть в детстве, когда для меня он был только добрым, милым, неизменно ласковым дядей Сашей.

В. В. Дмитриев

ДЕКОРАЦИИ ГОЛОВИНА *

Когда входишь в сверкающий золотом фантастических орнаментов, блеском люстр и алым бархатом россиевский Александринский театр, то проникаешься особым чувством торжественности, праздничности, приподнятости. И за красно-золотым, волшебно-нарядным занавесом ожидаешь театральных чудес, еще более великолепных. Таким видел театр Александр Головин, и для этого театра он расточал все богатства своего безграничного декоративного воображения.

Головин так и начинал работать над спектаклем — с зрительного зала, портала и занавеса. В «Маскараде» и архитектурная, и цветовая композиции продолжают декорировку зала Росси. В «Орфее» Головин поступает еще своеобразнее: в сине-золотом зале Мариинского театра он делает ярко-красный занавес и портал и, чтобы еще больше подчеркнуть контраст, вешает в зале голубые фонари, горящие в продолжение всего спектакля.

Увлекательные черты творчества Головина характеризует открывшаяся на днях в Москве выставка его лучших эскизов.

Сейчас, когда в советском театре живописность декораций становится одной из основных проблем, мы не можем не обратиться к наследию замечательной плеяды художников «Мира искусства», создавших целую эпоху в истории русского театрально-декорационного искусства, и, в первую очередь, к наследию Головина.

---

* Статья была напечатана в газете «Советское искусство», 1945, № 28.

Надо подчеркнуть, что такие качества, как живописность и «колористичность», соединялись в Головине с еще более редким в то время пониманием театра.

Если в ряду выдающихся живописцев-декораторов Коровин или Сапунов являются несравненными мастерами, демонстрирующими великолепие живописи как таковой, то историческое значение Головина в другом: он первый подлинно театральный художник. В этом смысле именно Головин является отцом современного театрально-декорационного искусства, каким мы знаем это искусство сейчас.

Его современники смотрели на театр, как на повод для написания полотен большого размера: их не интересовала композиция всего спектакля. Головин, так сказать, «централизовал» власть художника в спектакле, распространяя ее на отдаленнейшие участки грима и мелкого реквизита, а главное, он стал соавтором в создании спектакля, его сорежиссером. Поэтому для Головина не безразличен зрительный зал, как и вообще вся архитектоника сценической среды. Когда художник начинает быть режиссером, перед ним возникают сразу новые задачи — объемность тела актера, требующая своего определения в сценическом пространстве, богатство мизансцен, обязывающее к разнообразию планов и высот.

Художник-станковист, зашедший в театр в гости, стремится избежать этих проблем; истинный художник театра, наоборот, решение их считает основной задачей своей работы. И Головин, как подлинно театральный художник, начинает искать прежде всего «свое» сценическое пространство.

Верный своей любви к «театральному», Головин облюбовал форму старинного театра, модернизуя ее на свой лад. Он создает авансцену-просцениум, как крупный план действия, отделяя ее системой занавесей и порталом от задней сцены, отданной в основном живописи. Наоборот, просцениум он наполняет так же, как и портальное пространство, только объемными предметами. Форма просцениума и портала, их декорировка привлекают большое внимание художника.

В «Дон-Жуане» авансцена покрыта красным ковром и усеяна лампионами, и то же в «Орфее», с суфлерской будкой в форме золотой раковины. В «Маскараде» на просцениум из оркестра ведут лестницы, огражденные лепными перилами с вазами. Особо любовное внимание уделяет Головин занавесу. Головин — поистине поэт театральных занавесей, то торжественно-парадных, то карнавально веселых, то волнующе таинственных, с эмблемами карт и масок, или сказочных, узорчатых, кружевных и вышитых на газе и тюле, или траурных, из черного крепа с серебром.

Занавесы Головина заслуживают специального исследования — столь щедро и разнообразно проявился в них талант художника.

Костюм для Головина — не менее значительный элемент театрального зрелища. Сменой форм и цвета костюмов художник пользуется, как музыкальными темами: иногда длительная и сложная цветовая подготовка

приводит к неожиданному новому разрешению. Так, появление на балу Арбенина в необыкновенном, до нестерпимости зеленом жилете подготовлено сменой противоположных цветовых гамм. Так же внезапным холодом поражает на цветовом калейдоскопе фигур маскарада одна черно-белая фигура Неизвестного. Подобного рода приемов можно было бы перечислить множество.

Интересно, как пользовался Головин всякого рода «увражами», материалами, журналами мод и т. п. Для исторического спектакля Головин не покупал мебели в антикварных магазинах и не срисовывал картинок. У него было несбыточное стремление видеть эпоху только своими глазами, он оставлял за собою право быть единственным портным и мебельщиком своих постановок. Хотя в XVII веке нет таких вещей и костюмов, которые рисует Головин, но кажется, что если бы Людовик XIV захотел найти оригинального исполнителя своих причуд, он, конечно, пригласил бы Головина прежде всего.

Естественно, что Головин не оформлял пьес, ему современных,— они не укладывались в его пышно-праздничное представление о театре. Вместе с тем адресованные Головину упреки в «неэмоциональности», в отсутствии ощущения «трагического» кажутся не вполне основательными. Подобно великим художникам XVII и XVIII веков, Головин просто это «трагическое» совершенно иначе воспринимал. Как пышные перспективы трагических декораций XVIII века кажутся нам странными и нестрашными, как порой непонятны нам высказывания людей прошлого века (например, Гофмана) о «страшном хоре демонов в «Орфее» и «душераздирающих воплях в моцартовском «Дон-Жуане» (для нас они звучат не так резко),— так и в головинской пышной декорации нам трудно уловить трагизм таким, каким мы ощущаем его в современности. Если же мы сумеем ввести себя в атмосферу головинского театра, то и в цветовых контрастах занавесей, в черных, неестественно высоких окнах «донжуанского» зала, во всех этих неожиданных и порою резких сменах театральных фигур мы увидим глубокую, но своеобразную театральную эмоциональность.

Головин сделал декорации к «Дон-Жуану» мольеровскому и «Каменному гостю» Пушкина — Даргомыжского, но «Дон-Жуан» Моцарта остался его несбывшейся мечтой. Думается, что в этой неосуществленной постановке мы яснее всего разглядели бы черты головинского трагизма — в раме столь же парадной, праздничной и радостной, как моцартовская музыка.

В заключение хочется указать, что, несмотря на то что советский театр выдвинул ряд совершенно новых задач, Головин не оказался чуждым и враждебным ему. Наоборот, его личное отношение к молодым советским художникам и наше понимание некоторых основ его творчества таковы, что даже при отдельных случаях явных принципиальных расхождений в нашем сознании он был и остается одним из основоположников современного театрально-декорационного искусства.

С. В. Герасимов

А. Я. ГОЛОВИН-ЖИВОПИСЕЦ *

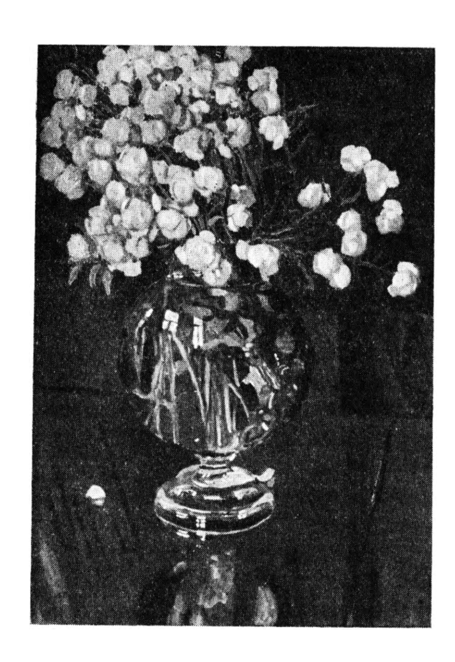
Среди блестящей плеяды русских художников театра конца XIX века и начала XX века выдающееся место занимает Александр Яковлевич Головин. С именем этого замечательного художника связано представление об искусстве реальном и прекрасном, убедительном и гармоничном.

Он начал работать в период расцвета национального русского оперного театра, когда с замечательными артистами, во главе с гениальным Шаляпиным, встретилась группа художников — В. Васнецов, В. Поленов, М. Врубель, К. Коровин, В. Серов и другие. Деятельность этих художников в театре является славной страницей в истории декорационного искусства.

Творчески близкий к этой группе художников, А. Я. Головин представляет собой одно из крупнейших явлений театрального искусства того времени. Он создал изумительные театральные оформления, и целый период декорационного искусства в русском театре можно назвать периодом Головина.

Ясно помню то исключительное впечатление, которое произвели на нас, тогда еще совершенно юных художников, появившиеся в начале 900-х годов на выставке эскизы Головина к «Псковитянке» Римского-Корсакова — «Псковский Кремль» и «Вече». Это были не только эскизы декораций, которые являются частью спектакля,— нет, это были самостоятельные художественные произведения! В них было ярко и убедительно

* Вступительная статья к Каталогу выставки произведений народного артиста художника А. Я. Головина (1863—1930). М — Л., 1956.



Кувшинки. 1920-е гг.

выражено чувство любви к древнерусскому, народному, и оно под кистью Головина ожило, волновалось и нас волновало неотразимо, и так совпадало с внутренним содержанием музыки Римского-Корсакова. Надо признаться, что это впечатление осталось у меня и до сих пор.

Убедительность и реальность декораций А. Я. Головина, при всей их повышенной пышной декоративности и изысканной узорчатости, заключается в том, что он, владея большой культурой театрального дела, одновременно с этим был и крупным живописцем-реалистом.

Его художественное восприятие мира воспитывалось и развивалось на постоянном изучении натуры, в непрерывном творческом труде художника-реалиста. Он неустанно работал в области портрета, пейзажа, будучи первоклассным рисовальщиком и живописцем.

Если театральные работы Головина имели своей базой его живописные работы, то надо сказать, что и театр помог ему найти свои окончательные формы его живописных решений. Александр Яковлевич обладал особой, лишь ему свойственной манерой живописи. Известно, что для него не была типичной живопись маслом. Темпера, акварель и клеевые краски были основным материалом воплощения его живописных замыслов, и они в известной степени тоже помогли определить и живописную трактовку его произведений.

Всякий материал в руках настоящего мастера становится прекрасным, когда артист, воплощая определенную мысль, открывает в нем качества, лишь этому материалу свойственные: это блестяще доказал своими работами А. Я. Головин.

Живопись Головина декоративна в лучшем понимании этого слова. Она реалистична, форма в ней ясно очерчена, цвет живой, звучащий, гармоничный: она всегда прекрасно скомпонована на предоставленной ей поверхности.

Среди его портретов видное место занимают портреты Ф. И. Шаляпина. Портрет Шаляпина в роли Бориса Годунова, одной из самых потрясающих ролей великого артиста, является типичным для живописи Го-

ловина. Он решен монументально, могуче вписан в живописное поле, прекрасно нарисован, реален и декоративен одновременно. В целом это крупное психологически насыщенное декоративно-музыкальное произведение. Также очень интересны портреты Шаляпина в ролях Олоферна, Демона и Мефистофеля.

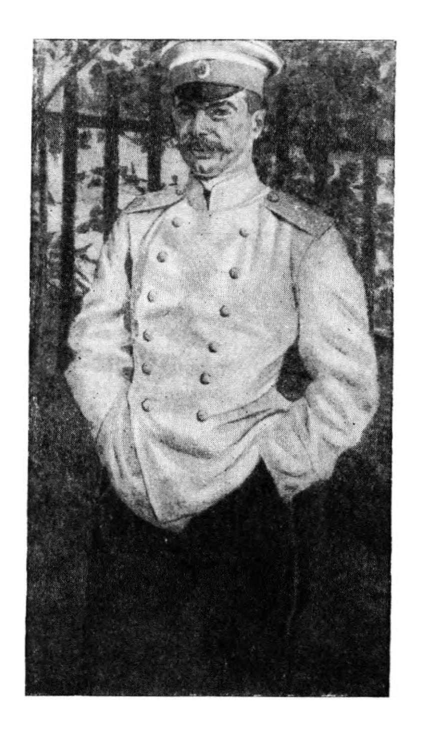
Часто Головин пишет портреты в сдержанных цветах, но и в них удерживается гармоничная декоративность. Мне очень запомнился особой цветовой насыщенностью при строго реалистической трактовке портрет певца Д. Смирнова (в опере «Манон»), очень сильное и смелое произведение.

Им создан целый цикл живописных «Испанок», остро и выразительно задуманных, всегда в новых смелых сочетаниях цветов, многочисленные портреты деятелей культуры и искусства, прекрасные интимные портреты на фоне интерьера и сцены. Среди них необходимо упомянуть очень живой, эмоциональный портрет балерины Смирновой. Им выполнена целая галерея живописных работ и все произведения его настолько индивидуальны, что их легко отличить от работ других художников.

Головиным создано много пейзажей. В них так же ярко выражены основные принципы его живописи. Он был очарован природой, созерцательность занимала немалую долю в его восприятии натуры. Но в театре эта созерцательность переходила в активные композиционные решения. Он остро передает характеристику и сложность композиционных сплетений листвы и больших групп деревьев. И здесь он проявляет себя крупным мастером. Он пишет правдиво, уверенно и свободно.

Нельзя не упомянуть его работ в области монументально-декоративного и прикладного искусства. Его майолики украшают, вместе с врубелевскими, здание гостиницы «Метрополь». И именно здесь наиболее ощутимо, что, будучи человеком своего времени, Головин не мог в какой-то степени избежать в ряде произведений дореволюционного периода некоторого влияния господствовавшего тогда стиля «модерн».

Прекрасный художник с большим творческим диапазоном, А. Я. Головин блестяще проявил себя в русской реалистической театральной декорации. Он



Портрет С. К. Фелейзена. 1904

создал также выдающиеся произведения станковой живописи и декоративного искусства.

Наше передовое советское искусство многонационально. В его наследии лежат неисчерпаемые сокровища народного декоративного искусства. В порядке дня советской декоративной живописи стоят вопросы ее дальнейшего развития в плане социалистического реализма. Вопросы эти нельзя признать уже окончательно решенными. Их предстоит практически решить самим художникам. И в этих условиях творчество замечательного русского художника А. Я. Головина приобретает особенное значение.

Приложения

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. Я. ГОЛОВИНА

Предлагаемый список работ А. Я. Головина включает все спектакли, оформленные художником на протяжении тридцати лет, а также большинство его живописных и графических произведений.

Далеко не от всех постановок сохранились эскизы. Вместе с тем некоторые спектакли представлены таким большим количеством эскизов костюмов и деталей (например, «Руслан и Людмила», «Маскарад»), что мы сочли нужным не перечислять каждый лист в отдельности, а указать, в каком из хранилищ или собраний имеются эскизы к данному спектаклю, обозначая только их общее количество, технику исполнения и размеры.

Все спектакли включены в список в хронологической последовательности премьер. Дата премьеры указана после названия театра.

В отдельных случаях не удалось установить, кто именно изображен на ряде портретов, написанных Головиным. Неизвестно также и местонахождение некоторых работ художника, упомянутых в рецензиях, статьях и каталогах выставок.

Принятые сокращения:

Акв.— акварель.
Б. — бумага.
Б./карт. — бумага на картоне.
Бел. — белила.
Б./фан. — бумага на фанере.
Дер. — дерево.
Зол. — золото.
Кар. — карандаш.
Карт. — картон.
Кл. кр. — клеевая краска.
М. — масло.
Паст. — пастель.
Рис. — рисунок.
Сер. — серебро.
Темп. — темпера.
Уг.— уголь.
Фан. — фанера.
Х. — холст.
Х./карт. — холст на картоне.
Цв. кар. — цветной карандаш.

Размеры указаны в сантиметрах.

1882 г.

«Аида», композиция. Б., акв., 12 × 19. Подпись: *А. Головин. 82.* Ленинград, частное собрание.

1887 г.

Портрет мальчика. Х., м., 38 × 30. Подпись: *А. Головин. 87.* Днепропетровский художественный музей русского и украинского искусства.

1888 г.

Женский портрет. Б., паст., 35 × 40. Ростовский областной музей изобразительных искусств.

Плач Ярославны. Эскиз к картине. Б., акв., 18 × 12,5. Подпись: *А. Головин. 88.* Ленинград, частное собрание.

1889 г.

Париж. Этюд. Дер., м., 8 × 15. Ленинград, частное собрание.

Париж. Этюд. Дер., м., 15,5 × 6. Ленинград, частное собрание.

1889—1890 гг.

Снятие с креста. Дипломная картина. Местонахождение неизвестно. Находилась в церкви имения Вогау близ станции Одинцово Смоленской железной дороги. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления» (Л.—М., 1940).

1892 г.

Средневековый монах. Б., пастель. Местонахождение неизвестно. Находилась в собрании В. Ю. Гейса, Москва. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Юный пианист (Урок музыки), набросок. Б., кар., 8,7 × 10. Музей-усадьба В. Д. Поленова.

Юный пианист (Урок музыки). Местонахождение неизвестно. Упоминается в каталоге 23-й Передвижной выставки, 1893.

Бал в Вильно в 1812 году (Курьер сообщает Александру I о переходе Немана войсками Наполеона). Три эскиза к неосуществленной картине. Ленинград, частное собрание: 1) Х., м., 40 × 31,5; 2) Б., акв., 17,5 × 24; 3) Карт., акв., 62 × 95.

Три иллюстрации в книге М. А. Поленовой «Лето в Царском Селе» (Пб., 1892). Местонахождение оригиналов рисунков неизвестно.

1894 г.

Ведьма. Х., м. Местонахождение неизвестно. Находилась в собрании М. В. Якунчиковой, Москва. Упоминается в каталоге Выставки опытов художественного творчества (эскизов) русских и иностранных художников и учеников, 1896.

Щемит (Ущерб луны). Местонахождение неизвестно. Находилась в собрании Е. М. Татевосянца, Ереван. Упоминается в каталоге Выставки опытов художественного творчества...

Перед своей работой (В иконописной. Древнерусский живописец). Б., паст., 63 × 42. ГТГ.

Сирень. Х., м., 57,5 × 71,6. Справа вверху: *А. Головин, 1894.* Ленинград, частное собрание.

Благовещенье. Створки царских врат: 1) Архангел Гавриил; 2) Богоматерь. Железо, м., по 92 × 52. На каждой внизу слева: *А. Головин.* Костромская областная картинная галерея.

Середина 1890-х гг.

Портрет А. А. Карзинкина. Х., м., 82 × 62,6. ГТГ.

1895 г.

Монастырский сад. Местонахождение этой и последующей работы неизвестно. Находились в собрании Е. А. Карзинкиной (Телешовой), Москва. Упоминаются в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Мальчик с цветами.

Носы гондол. Местонахождение этой и последующей работы неизвестно. Находились в собрании А. А. Карзинкина, Москва. Упоминаются в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Голова венецианки.

1896—1897 гг.

Явление Христа Марии Магдалине. Х./карт., м., 37×34. Музей-усадьба В. Д. Поленова.

Христос и Никодим. Дер., м., 8,2×17. Уфа, Государственный художественный музей им. М. В. Нестерова.

Христос и самаритянка. Х., м., 176 × 173. Подпись: *Головин по эскизу А. Иванова.* ГТГ.

Преображение. Х., м., 179 × 224. Подпись: *А. Головин по эскизу А. Иванова.* ГТГ.

1897 г.

Плач Ярославны. Местонахождение неизвестно. Находилась в собрании М. Ф. Якунчиковой, Москва. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Альгамбра. Этюд. Х., м., 25,5 × 18,5. Ленинград, частное собрание.

Альгамбра. Этюд. Х., м., 17 × 21,6. Слева внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Внутренний двор в Альгамбре. Х., м., 45,5 × 64. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Кордова. Х., м., 17,5 × 25. Ленинград, частное собрание.

Деталь собора в Толедо. Х./карт., м., 37,5×34. Музей-усадьба В. Д. Поленова.

Сиерра-Невада. Карт., темп., 37 × 54. Ленинград, частное собрание.

Альгамбра. Дер., темп., 80 × 69. Подпись: *А. Головин, 1897.* Ленинград, частное собрание.

Этюды мавританских орнаментов. Около двухсот. Б., акв. Ленинград, частное собрание.

Преподобный Сергий в бытность учеником. Местонахождение неизвестно. Находилась в собрании Е. Н. Вильям, Москва. Каталог Исторической выставки в Москве, 1898.

Видение Зосимы. Местонахождение неизвестно. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Портреты Е. М. Татевосянца. Б., уг.: 1) 22×31. Подпись: *А. Головин.* Ереван, Государственная картинная галерея Армении; 2) 32 × 21. Ереван, Государственная картинная галерея Армении; 3) 44,5 × 31,5. Слева внизу: *А. Головин.* Музей-усадьба В. Д. Поленова.

1898 г.

Отрок Варфоломей. Местонахождение этой и двух последующих работ неизвестно. Упоминаются в каталоге 1-й выставки «Мира искусства», 1899.

Рождественский сон. Местонахождение неизвестно.

Монастырь. Местонахождение неизвестно.

Клеопатра. Эскиз декоративного панно для майолики. Акв., б., 23 × 62. Подпись: *А. Головин.* Музей-усадьба В. Д. Поленова.

Русская столовая в доме М. Ф. Якунчиковой. Эскизы (выполнены совместно с Е. Д. Поленовой). Местонахождение неизвестно. Частично воспроизведены в журнале «Мир искусства», т. 2, 1899, стр. 192—198.

1898—1899 гг.

Ряд произведений прикладного искусства. Местонахождение эскизов и самих изделий неизвестно.

Дверь, стол и четыре стула, кресло, занавески, а также выполненные в гончарной мастерской «Абрамцево» умывальник с тазом и кувшином, печи с лежанками и т. д. были па 2-й выставке «Мира искусства», 1900.

Внутреннее убранство кустарного отдела Русского павильона на Всемирной выставке 1900 г. в Париже. Местонахождение эскизов неизвестно.

Эскиз обложки для журнала «Мир искусства» на 1900 г. Местонахождение неизвестно.

Черновой набросок эскиза обложки для журнала «Мир искусства». Б., акв., 24 × 20. Ленинград, частное собрание.

Эскиз изразца. Б., акв., графит. 20,3 × 13,1. ГРМ.

Три рисунка переплетов и заставка для журнала «Мир искусства». Местонахождение неизвестно. Каталог 2-й выставки «Мира искусства», 1900.

1900 г.

В саду. Х., м., 65 × 42,5. Москва, частное собрание.

Речка. Х., темп., 67 × 69. Москва, частное собрание.

«Русалка», опера в 4 д., муз. А. С. Даргомыжского. Режиссер Р. В. Василевский, МБТ, 4 сентября 1900 г.

Два эскиза декораций.* Карт., гуашь. Музей ГАБТ.

2-й акт (Свадьба), 69,4 × 89,4.

3-й акт (Хоромы княгини), 59 × 82,3.

«Ледяной дом», опера в 4 д. и 7 карт., муз. А. Н. Корещенко. МБТ, 7 октября 1900 г.

Эскизы декораций:

1-й акт, 1-я карт. (Кабинет Волынского). Б., акв., 54,1 × 69,3. Музей ГАБТ.

2-й акт, 2-я карт. (Площадь перед Зимним дворцом). Карт., темп., 35 × 57. ГТГ.

2-й акт, 3-я карт. (Спальня). Карт., темп., 34,4 × 51,8. Справа внизу: *А. Головин.* Музей ГАБТ.

3-й акт, 4-я карт. (Зал во дворце). Б., акв., 54,5 × 70,2. Музей ГАБТ.

4-й акт, 6-я карт. (Цыганский табор). Б., гуашь, 30 × 56. ГЦТМ.

---

* Декорации остальных двух актов выполнены по эскизам К. А. Коровина, костюмы по рисункам В. И. Сизова.

4-й акт, 6-я карт. Вариант. Б., гуашь, 54 × 74,3. Музей ГАБТ.
4-й акт, 7-я карт. (Эшафот). Карт., темп., 43 × 50. ГЦТМ.

Эскизы костюмов:

Костюм Бирона для Ф. И. Шаляпина. Карт., акв., бел., гуашь, 106 × 70. Справа внизу: *А. Головин. Октябрь 1900.* Музей ГАТОБ.
Шуты. Карт., акв., бел., 46 × 55,7. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.
Три эскиза костюмов. ГЦТМ.

Майоликовый фриз для гостиницы «Метрополь» в Москве. Эскиз (Плывущие лебеди). Карт., акв., 35 × 51. Ленинград, частное собрание. Местонахождение остальных эскизов неизвестно.

«Дон-Кихот», балет в 4 д., 7 карт., муз. А. Ф. Минкуса. Балетмейстер А. А. Горский. МБТ, 13 декабря 1900 г. *

Два эскиза декораций: **

1-я карт. (Площадь в Барселоне). Карт., гуашь, кар., 54 × 85. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.
6-я карт. (Сад герцога). Карт., гуашь, кар., 18,6 × 44. ЛГТМ.
Эскиз костюмов: Дон-Кихот и Санчо-Панса. Б., акв., 51,5 × 39. ЛГТМ.

1901 г.

«Лебединое озеро», балет в 4 д., муз. П. И. Чайковского. Балетмейстер А. А. Горский, МБТ, 24 января 1901 г.

Два эскиза декораций: ***

1-й акт (Терраса перед замком). Карт., гуашь, 38 × 64,5. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.
3-й акт (Зал в замке). Карт., гуашь, 50 × 79. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Эскиз костюма Мефистофеля для Ф. И. Шаляпина в прологе оперы А. Бойто «Мефистофель», для гастролей в миланском театре «Ля Скаля». Б., акв., гуашь, кар., 27 × 16. Москва, частное собрание.

«Псковитянка», опера в 3 д. и 5 карт., с прологом «Боярыня Вера Шелога», муз. Н. А. Римского-Корсакова. Режиссер Р. В. Василевский, МБТ, 10 октября 1901 г. ****

Эскизы декораций:

Пролог (Светлица. Утро). Карт., гуашь, 54 × 95. ГТГ.
Пролог. Вариант. Карт., гуашь, 53,5 × 94. Ленинград, частное собрание.
1-й акт, 1-я карт. (Сад кн. Ю. И. Токмакова. Сумерки). Карт., гуашь. 56 × 95. ГЦТМ.
1-й акт, 2-я карт. (Вече в Псковском кремле. Лунная ночь). Карт., акв., гуашь, 53 × 93. ГТГ.
1-й акт, 2-я карт. Вариант. Б., акв., 51,5 × 92,2. ГЦТМ.
1-й акт, 2-я карт. Вариант. Карт., темп., 41 × 52. Ереван, Государственная картинная галерея Армении.
1-й акт, 2-я карт. Вариант. Карт., темп., 41 × 53. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

* Декорации и постановка полностью перенесены в Мариинский театр, премьера 20 января 1902 г.
** Остальные пять декораций выполнены по эскизам К. А. Коровина.
*** Остальные две декорации выполнены по эскизам К. А. Коровина.
**** Декорации были перенесены на сцену Мариинского театра. Премьера 28 января 1904 г.

1-й акт, 2-я карт. Вариант. Карт., гуашь, 70 × 82. Подпись: *А. Головин.* Баку, Азербайджанский государственный музей искусств им. Р. Мустафаева.

2-й акт, 1-я карт. (Торговая площадь во Пскове). Карт., гуашь, 54 × 94. ГТГ.

2-й акт, 1-я карт. Вариант. Карт., гуашь, 41 × 53. Ленинград, частное собрание.

2-й акт, 1-я карт. Вариант. Карт., гуашь, 56 × 96. Ленинград, частное собрание.

2-й акт, 2-я карт. (Терем кн. Токмакова. Столовая). Карт., акв., гуашь, бронза, 53 × 94. ГТГ.

2-й акт, 2-я карт. Б., темп., 60 × 85. Ленинград, частное собрание.

Эскиз. Карт., темп., 41 × 52. Подпись: *А. Головин.* Ереван, Государственная картинная галерея Армении.

Эскиз. Карт., темп., 41 × 52. Подпись: *А. Головин.* Ереван, Государственная картинная галерея Армении.

Эскиз. Б., темп., паст., 27 × 44. Слева внизу: *Эскиз для «Псковитянки». А. Головин 1906.* Ташкент, Государственный музей искусств Узбекской ССР.

Эскиз куполов для 2-го акта. Б., акв., гуашь, 28 × 44. ГЦТМ.

«Сын мандарина», опера в 1 д., муз. Ц. А. Кюи. Москва, Новый театр, 11 ноября 1901 г.

Эскиз декорации. Местонахождение неизвестно.

Двадцать два эскиза костюмов. Б., акв., 38 × 27. Музей ГАБТ.

1902 г.

«Лебединое озеро», балет в 4 д., муз. П. И. Чайковского. Балетмейстеры Л. И. Иванов и М. И. Петипа. Парадный спектакль в Китайском театре в Царском Селе (3-й акт), 9 февраля 1902 г.

Эскиз декорации. Местонахождение неизвестно.

«Моцарт и Сальери», опера в 2 карт., муз. Н. А. Римского-Корсакова на текст А. С. Пушкина. Эрмитажный театр, 22 февраля 1902 г. *

Эскизы декораций и костюмов. Местонахождение неизвестно.

«Демон», опера в 4 д. и 6 карт., муз. А. Г. Рубинштейна. Мариинский театр, 23 февраля 1902 г.

Два эскиза декораций (Келья Тамары и Апофеоз). ** Местонахождение неизвестно.

Эскиз костюма Жавотты для О. О. Преображенской в балете «Жавотта». Мариинский театр, 17 февраля 1902 г. Б., акв., кар., 36 × 26. ЛГТБ.

Три эскиза костюмов Никии для А. П. Павловой 2-й в балете «Баядерка». Мариинский театр, 1902 г. Б., акв., паст., кар., бронза, 37 × 26. Внизу: *А. Головин.* ЛГТБ.

Два эскиза костюмов для балета «Камарго». Мариинский театр. Б., кар., акв., 39,5 × 30. ЛГТБ.

Четыре эскиза костюмов для балета «Камарго». Б., кар., акв., 37,5 × 27. ЛГТБ.

Эскиз костюма рыцаря для балета «Раймонда». Мариинский театр. Б., акв. Москва, частное собрание.

Эскиз костюма Нины Заречной для актрисы Л. В. Селивановой в пьесе А. П. Чехова «Чайка». Александринский театр, 15 ноября 1902 г. Б., кар., 38 × 27,5. ЛГТМ.

---

* В тех же декорациях опера ставилась в Мариинском театре в 1904 г., а одноименная трагедия Пушкина в Александринском театре 22 октября 1902 г.

** Остальные декорации и костюмы были выполнены по эскизам К. А. Коровина.

Эскиз костюма Весны для весенней сказки А. Н. Островского «Снегурочка». Александринский театр. Б., акв., белила, кар., 38 × 27. Внизу справа: *А. Головин.* ЛГТБ.

Рисунки для обложек программ парадных придворных спектаклей: 1902 г. 25 января, 12 февраля, 9 мая, 19 августа. Печатные экземпляры — в ЛГТМ, эскизы для нескольких обложек — в ГТГ, ЛГТМ, в частном собрании, Ленинград.

Испанка. Карт., акв., бел., тушь, 68,6 × 54,4. ГРМ.

Четыре акварели для «Русского терема». Местонахождение неизвестно. Каталог 5-й выставки «Мира искусства», 1903.

1903 г.

«Волшебное зеркало», балет в 3 д. и 6 карт., муз. А. Н. Корещенко. Балетмейстер М. И. Петипа. Мариинский театр. 9 февраля 1903 г. *

Эскизы декораций:

1-я карт. (Ворота в парке). Б., акв., гуашь, 30 × 46,8. Слева внизу: *А. Головин.* ЛГТМ.

5-я карт. (Лесок). Б., акв., гуашь, 51,1 × 84,8. Подпись: *А. Головин.* ГРМ.

7-я карт. (Золотой зал). Карт., гуашь, бронза, 60 × 90. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Эскиз. Карт., гуашь, бронза, 52 × 100. Подпись: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Эскиз (Терема́). Карт., гуашь, бронза, 68 × 84,2. Слева внизу: *А. Головин.* ГТГ.

Местонахождение остальных эскизов декораций неизвестно.

Эскизы костюмов:

Около двухсот, включая эскизы головных уборов и обуви. Бум., акв., кар., бронза и сер., 35 × 22. Подпись: *А. Головин.* ЛГТБ.

Шесть эскизов. Бум., акв., кар., 35 × 22. ГЦТМ.

«Фауст», опера Ш. Гуно. 3-й акт. Эрмитажный театр, 12 февраля 1903 г.

Эскизы костюмов и бутафории:

Фауст. Б., акв., бел., бронза, сер., кар., 37 × 26,5. Слева внизу: *А. Головин.* ЛГТБ.

Зибель. Б., акв. кар., 37,4 × 27,2. ЛГТБ.

Мефистофель. Б., акв., бел., кар., 37,8 × 22,3. ЛГТБ.

Ларец для драгоценностей. Б., акв., кар., 13,5 × 20,8. ЛГТБ.

Зеркало Маргариты. Б., акв., кар., 35,5 × 22. ЛГТБ.

«Троянцы в Карфагене», опера Г. Берлиоза. Один акт. Эрмитажный театр, 24 января 1903 г.

Эскиз декорации. Местонахождение неизвестно.

«Алеко», опера в 1 д., муз. С. В. Рахманинова. Москва, Новый театр, 21 ноября 1903 г.

Эскиз декорации. Местонахождение неизвестно.

Рисунки для обложек к парадным спектаклям в Эрмитажном театре:

«Троянцы в Карфагене», опера Г. Берлиоза; комедия «Любовная хитрость». «Волки и овцы», комедия А. Н. Островского. Местонахождение оригиналов рисунков неизвестно.

---

* Декорации и костюмы были переданы в МБТ, где премьера этого же балета в постановке А. А. Горского состоялась 13 февраля 1905 г.

1904 г.

«Руслан и Людмила», опера в 5 д. и 8 карт., муз. М. И. Глинки. Мариинский театр, 10 декабря 1904 г.

Эскизы декораций:

1-е д., 2-я карт. (Пещера Фина). Карт., гуашь, бел., 63,8 × 93,5. ГЦТМ.

4-е д., 1-я карт. (Сады Черномора). Б., темп., 63 × 99. Слева внизу: *А. Головин.* Краснодарский художественный музей им. А. В. Луначарского.

Эскизы костюмов:

Около ста пятидесяти эскизов костюмов (в том числе часть копий). Б., акв., бел., кар., бронза, сер., 37 × 28,5. На оригиналах подпись: *А. Г.* ЛГТБ.

Один эскиз костюма в ГЦТМ, два в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, четыре в ЛГТМ, семь в частном собрании в Ленинграде, один в частном собрании в Москве.

Эскиз костюма к опере Ш. Гуно «Фауст» в миланском театре «Ля Скаля» в постановке и с участием Ф. И. Шаляпина. Б., акв., бел., бронза, 37,5 × 27,3 (надпись Шаляпина: «... Cavaliere»). ЛГТМ. Местонахождение остальных эскизов неизвестно.

«Предложение», шутка в 1 д. А. П. Чехова. Придворный спектакль в Гатчинском театре.

Эскиз декорации. Б., гуашь, бронза, 32,2 × 40,5. ЛГТМ.

Предварительный набросок к эскизу декорации. Б., гуашь, бронза, 17 × 22. ЛГТБ.

Автопортрет. Местонахождение неизвестно. Находился в собрании И. А. Морозова, Москва. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Портрет С. К. Фелейзена. Карт., паст., 126 × 72. Алма-Ата, частное собрание.

1905 г.

«Дочь моря», драма в 4 д. Г. Ибсена. Режиссер М. Е. Дарский. Александринский театр, 21 октября 1905 г.

Эскизы декораций:

1-й акт (Дом доктора Вангеля). Карт., паст., 56 × 77. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

1-й акт. Вариант. Карт., паст., 55 × 77. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

1-й акт. Вариант. Карт., паст., 22,4 × 33,5. Ленинград, частное собрание.

2-й акт (Фиорды). Б., карт., паст., 54 × 76,5. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

2-й акт. Вариант. Карт., паст., 21,3 × 36,2. Ленинград, частное собрание.

3-й акт (Сад доктора Вангеля). Карт., паст., 54 × 76,5. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

3-й акт. Вариант. Карт., паст., 22 × 31,3. Ленинград, частное собрание.

4-й акт (Столовая). Б./карт., паст. 54 × 76,5. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

4-й акт. Вариант. Карт., паст., 22,4 × 35. Ленинград, частное собрание.

«Золото Рейна», музык. драма в 4 актах, муз. Р. Вагнера. Режиссер И. И. Палечек. Мариинский театр, 27 декабря 1905 г.

Эскиз декорации 1-го акта (Дно Рейна). Карт., темп., 61,3 × 87. ГЦТМ. Местонахождение остальных эскизов декораций неизвестно.

Эскизы костюмов. Б., акв., бронза, 31,5 × 22. Четыре в ЛГТБ, девять в музее ГАБТ, четыре в ЛГТМ, один в ГЦТМ.

Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля (опера «Фауст»). Кл. кр., х., 225 × 109. Слева внизу: *А. Головин.* Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград.

Портрет М. В. Воейковой. Местонахождение неизвестно. Каталог 5-й выставки Нового общества художников, 1908.

Портрет. Местонахождение неизвестно. Каталог 3-й выставки «Союза русских художников», 1905.

Пруд. Местонахождение неизвестно. Каталог 3-й выставки «Союза русских художников», 1905.

1906 г.

«Антигона», трагедия Софокла. Режиссер А. А. Санин. Александринский театр, 24 января 1906 г.

Эскиз декорации (черновой). Б., паст., 39 × 50. ГЦТМ.

Эскиз костюма Антигоны. Б., акв., гуашь, кар., 31,4 × 21,5. ЛГТБ.

Эскиз костюма Антигоны. Б., акв., кар., 32 × 22. ЛГТМ.

Эскиз костюма Антигоны. Б., акв., кар., 37 × 27,5. Ленинград, частное собрание.

Пять эскизов женских костюмов. Б., акв., кар., 31 × 21,5. ЛГТБ.

Восемь эскизов мужских костюмов. Б., акв., кар., 38 × 27,5. ЛГТБ.

Десять эскизов гримов (по 2 на листе). Б., акв., кар., 27 × 37,5 и 27,5 × × 19. ЛГТБ.

«Пробуждение Флоры», балет в 1 д. Мариинский театр, 26 декабря 1906 г.

Два эскиза мужских костюмов. Б., акв., кар., 33 × 22. ЛГТБ.

Портрет Н. К. Рериха. Х., паст., 104 × 104. Слева внизу: *А. Головин.* ГТГ.

Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Демона. Х., темп., 228 × 158. Музей ГАБТ.

Групповой портрет служащих петербургских имп. театров: зав. освещением Мариинского театра Л. В. Калинова, зав. освещением Александринского театра В. Д. Щеголева и зав. мастерской по окраске тканей А. Б. Сальникова. Х., паст., 107 × 151. ГТГ.

Портрет кн. Шаховского. Местонахождение неизвестно. Каталог 6-й выставки «Мира искусства», 1906.

Женский портрет. Местонахождение неизвестно. Каталог 6-й выставки «Мира искусства», 1906.

1907 г.

«Времена года», балет в 1 д., муз. А. К. Глазунова. Балетмейстер Н. Г. Легат. Мариинский театр, 28 января 1907 г.

Семнадцать эскизов костюмов. Б., акв., бел., сер., 35 × 22. ЛГТБ.

«Призраки», драма в 3 д. Г. Ибсена. Режиссер А. И. Долинов. Александринский театр, 13 февраля 1907 г.

Эскиз декорации. Местонахождение неизвестно.

«Провинциалка», комедия в 1 д. И. С. Тургенева. Придворный спектакль в Гатчинском театре, март 1907 г.

Эскиз декорации. Местонахождение неизвестно.

«Маленький Эйольф», драма в 4 д. Г. Ибсена. Режиссер А. А. Санин. Александринский театр, 12 ноября 1907 г.

Эскиз декорации. Карт., акв., 67 × 98. Слева внизу: *А. Головин.* Рязанский областной художественный музей.

Эскиз декорации. Карт., акв., 67 × 98. Омский музей изобразительных искусств.

«Сказка о царе Салтане», опера в 3 д. с прологом, муз. Н. А. Римского-Корсакова. Мариинский театр. *

Эскиз декорации пролога (Светлица). Карт., гуашь, 70,6 × 102. Справа внизу: *А. Головин.* Музей ГАТОБ.

Эскиз декорации «Остров Буян». Местонахождение неизвестно.

Эскиз декорации «Во дворце царя Салтана». Б., паст., 67 × 80. Слева внизу: *А. Головин.* Киев, Государственный музей русского искусства.

Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Фарлафа. Карт., темп., 53 × 39. ЛГТМ.

Испанка. Карт., темп., паст., ут., 96,5 × 60,7. ГТГ.

1907—1908 гг.

Испанка. Б./карт., акв., гуашь, 95 × 76. Справа внизу: *А. Головин.* Горький, Государственный художественный музей.

Испанка. Б./карт., акв., гуашь, 92 × 68. Справа внизу: *А. Головин.* Астрахань, Областная картинная галерея им. Б. М. Кустодиева.

Испанка. Б., гуашь, 80 × 68. Уфа, Государственный художественный музей им. М. В. Нестерова.

1908 г.

«Кармен», опера в 4 д., муз. Ж. Бизе. Режиссер В. П. Шкаффер. Мариинский театр, 10 марта 1908 г.

Эскизы декораций:

1-е д. (Улица в Севилье). Карт., гуашь, 72 × 105. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

1-е д. Вариант. Карт., гуашь, 70 × 85,8. Ленинград, частное собрание.

1-е д. Вариант. Б./карт., темп., 69 × 101. Подпись: *А. Головин.* ГРМ.

2-е д. (Кабачок Лилас-Пастья). Карт., гуашь, 68,5 × 100. Внизу справа: *А. Головин.* ГРМ.

2-е д. Вариант. Карт., гуашь, 72 × 105. Внизу справа: *А. Головин.* ГЦТМ.

3-е д. (В горах). Карт., гуашь, 68 × 102. ГЦТМ.

4-е д. (У ворот цирка). Карт., гуашь., 67,3 × 103. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

4-е д. Вариант. Карт., гуашь, 67 × 98. Подпись: *А. Головин.* ГРМ.

Эскизы костюмов: Б., акв., гуашь, бел., тушь, перо, 32 × 24. Справа внизу: *А. Г.* Пятьдесят в ГЦТМ, двадцать четыре в Музее ГАТОБ, два эскиза костюмов и эскиз грима Эспады в частных собраниях, Ленинград.

«Борис Годунов», народная драма в 4 д. и 8 карт., муз. М. П. Мусоргского. Режиссер А. А. Санин. Париж, театр Шатле, «Русский сезон» С. П. Дягилева, 14 мая 1908 г.

---

* Опера была поставлена в 1915 г. в оформлении К. Коровина с одной декорацией Головина.

Эскизы декораций:

Пролог, 1-я карт. Карт., акв., гуашь, 72 × 85. ГЦТМ.

Пролог, 2-я карт. Карт., гуашь, 73 × 87,5. ГЦТМ.

Келья Пимена. Карт., акв., 72 × 85. ГЦТМ.

Терем Бориса. Карт., гуашь, 72 × 90. ГЦТМ.

У фонтана. Карт., акв., 72 × 85. ГЦТМ.

Грановитая палата. Х., темп., 62 × 82. Подпись: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Эскиз декорации. Б., темп., 51 × 64. Справа внизу: *А. Головин.* Краснодар, Художественный музей им. А. В. Луначарского.

Местонахождение остальных эскизов декораций неизвестно.

Два эскиза костюмов для Шаляпина — Бориса (черновые). Б., акв., 38 × 27 и 32,4 × 24,5. ЛГТМ.

«У врат царства», пьеса Кнута Гамсуна. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 30 сентября 1908 г.

Эскиз декорации. Б., гуашь, бел., 70 × 99. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Пять эскизов женских костюмов. Б., акв., кар., 35 × 28. ЛГТБ.

Портрет М. Н. Кузнецовой-Бенуа в роли Кармен. Х., темп., паст., 215 × 165. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна. Х., темп., паст., 163 × 212. ГТГ.

Пир Олоферна. Эскиз к портрету Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна. Б./карт., акв., бел., тушь, сер., зол., 48 × 67,2. ГЦТМ.

Портрет Е. М. Усковой. Х., паст., 80,5 × 67,5. Справа внизу: *А. Головин, 1908, 26 января.* Ленинград, частное собрание.

Портрет Н. И. Корепанова. Местонахождение неизвестно. Каталог выставки «Весенний салон» в Париже, 1909.

Испанка. Карт., темп., паст., 71 × 70. Справа внизу: *А. Головин.* ГРМ.

Финская девушка. Карт., кл. кр., паст., 96 × 70. Подпись: *А. Головин.* Ташкент, Государственный музей искусств Узбекской ССР.

Маркиза. Карт., акв., гуашь, 36 × 36. Справа внизу: *А. Головин.* Калининская областная картинная галерея.

Маркиза. Б., гуашь, 86 × 59. Справа внизу: *А. Головин.* Казань, Государственный музей Татарской АССР.

Испанка. Карт., темп., 86 × 69. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

Пейзаж. Х., темп., 72,5 × 113. ГРМ.

В парке. Х., темп., 83,5 × 70. Минск, Художественный музей БССР.

Лунная ночь в Павловске. Карт., темп., 64 × 100. ГРМ.

1909 г.

Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля (Пролог оперы А. Бойто «Мефистофель»). Х., темп., 300 × 109. ГЦТМ.

Этюд головы к портрету Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля. Карт., гуашь, 44 × 40. Ленинград, частное собрание.

Портрет Д. А. Смирнова в роли де Грие (опера Массне «Манон»). Х., темп., 210 × 116. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Портрет Максимилиана Волошина. Б., сангина, 18 × 16,5. Местонахождение неизвестно. Воспроизведен в журнале «Аполлон», 1909, № 3 (декабрь).

Портрет гр. В. И. Канкрина. Х., темп., паст., 89 × 89. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

Портрет А. И. Люц. Б., темп., 86 × 65. Слева внизу: *А. Головин.* Пермь, Картинная галерея.

Серебряные ветлы. Х., темп., 142 × 116. Ярославль, Ярославско-Ростовский художественный музей-заповедник.

Пруд в чаще. Х., темп., 124 × 106. ГРМ.

1910 г.

«Мертвый город», драма в 3 д. Г. д'Аннунцио. Режиссер А. И. Долинов. Александринский театр, 30 января 1910 г.

Эскиз декорации. Карт., темп., 70 × 88. Подпись: *А. Головин.* Ереван, Государственная картинная галерея Армении.

Эскиз декорации. Б., гуашь, уг., 63,5 × 94,5. Киров, Областной художественный музей им. А. М. Горького.

Местонахождение третьего эскиза декорации неизвестно.

«Жар-птица», балет в 2 карт., муз. И. Ф. Стравинского. Балетмейстер М. М. Фокин. Париж, 1-й «Русский балетный сезон» антрепризы С. П. Дягилева, 25 июня 1910 г.

Эскиз декорации 1-й картины (Душное Кащеево царство). Б., акв., гуашь, бронза, 82,5 × 102. ГТГ.

Местонахождение эскиза декорации 2-й картины неизвестно.

Два эскиза костюмов витязей. Б., акв., бронза. 33 × 25. ЛГТМ.

Эскиз женского костюма. Б., акв., бронза, 33 × 25. ЛГТМ.

Местонахождение остальных эскизов костюмов неизвестно. *

«Дон-Жуан», комедия в 5 д. Мольера. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 9 сентября 1910 г.

Эскизы декораций:

Эскиз общего вида сцены. Х., темп., 77 × 99,5. Подпись: *А. Головин.* ГРМ.

1-е д. (Деревня у моря). Х., темп., 81,5 × 119. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

2-е д. (Лес). Х., темп., 72 × 113. Подпись: *А. Головин.* ГРМ.

3-е д. (Гробница). Х., темп., 79 × 118,5. Справа внизу: *А. Головин.* ГРМ.

4-е д. (Столовая в доме Дон-Жуана). Х., темп., 80 × 119. Справа внизу: *А. Головин.* ГРМ.

5-е д. (Сицилийская деревня). Х., темп., 73 × 114. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

Первоначальные эскизы и черновые наброски портала, декораций и деталей кулис. Б., акв., гуашь, 22 × 30. Ленинград, частное собрание.

Эскиз декорации. Б., темп., 78 × 111. Слева внизу: *А. Головин.* Краснодар, Художественный музей им. А. В. Луначарского.

Двадцать один эскиз костюмов. Б., акв., 35 × 27. ГРМ. Десять листов гримов (по два на эскизе, каждая голова в профиль и фас). Б./карт., акв., бел., тушь, перо, 31 × 24,7. ЛГТБ.

Эскиз грима Дон-Жуана. Б., акв., бел., тушь, перо, 26 × 29,5. ЛГТМ.

Десять эскизов бутафории. Б./карт., акв., тушь, перо, 35,4 × 21. ЛГТБ.

Портрет Е. А. Смирновой. Х., темп., паст., 105 × 105. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Портрет М. А. Кузмина. Х., темп., 168 × 109. Музей Института русской литературы Академии наук СССР.

Декоративное панно. Х., темп., 178 × 169. Справа внизу: *А. Головин. 1910.* ГРМ.

---

* Костюмы Жар-птицы, царевны и Иван-царевича были выполнены по эскизам Л. Бакста.

Пейзаж с голубым павильоном. Эскиз. Б., гуашь, 29,2 × 38. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

1908—1910 гг.

Березы. Карт., акв., гуашь, 78 × 70. Слева внизу: *А. Головин.* ГТГ.
Березки. Карт., гуашь, 68,4 × 78. ГТГ.

1911 г.

«Борис Годунов», опера в 4 д. и 6 карт., с прологом, муз. М. П. Мусоргского. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Мариинский театр, 6 января 1911 г.*

Эскиз декорации «Площадь в Кремле» (пролог, 2-я карт.). Б. карт., акв., тушь, перо, 64,5 × 83. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ. Местонахождение других эскизов неизвестно.

Убранство сцены к спектаклям в Мариинском и Александринском театрах, 19 февраля 1911 г. в день пятидесятилетия «Освобождения крестьян».

Местонахождение эскизов неизвестно.

«Красный кабачок», комедия в I д. Ю. Беляева. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 23 февраля 1911 г.

Эскиз декорации. Карт., темп., сер., 70 × 101. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Пять эскизов костюмов. Б./карт., гуашь, тушь, перо, кар., 37 × 28. Справа внизу: *А. Г.* ГЦТМ.

Эскиз костюма. Б., акв., кар., 35,5 × 26,5. ЛГТБ.

Шесть эскизов гримов. Б./карт., акв., тушь, перо, 30 × 24,5. Справа внизу: *А. Г.* ЛГТБ.

Двенадцать эскизов бутафории и мебели. Б./карт., акв., тушь, перо, 24,5 × 20,5. ЛГТБ.

«Евгений Онегин», опера П. И. Чайковского. Парадный спектакль в Китайском театре. Ок. 20 апреля 1911 г. Одна сцена.

Эскиз декорации «Дуэль». Б., акв., 27,5 × 37,5. Местонахождение неизвестно.

«Орфей и Эвридика», опера в 3 д., муз. Х. Глюка. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Мариинский театр, 21 декабря 1911 г.

1-е д. (Гробница Эвридики в уединенной роще из лавров и кипарисов). Б., гуашь, паст., уг., 69,7 × 97. ГТГ.

2-е д. (Дорога в Ад). Карт., темп., 70 × 98. ГЦТМ.

2-е д. (У входа в Ад). Карт., темп., 75 × 103. ГЦТМ.

3-е д. (Элизиум). Карт., гуашь, 76 × 100. ГЦТМ.

Эпилог (Храм Эроса). Б., акв., 68,6 × 95. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Эпилог. Вариант. Карт., темп., 41 × 52,3. ЛГТМ.

Два наброска декораций. Б., акв., 24,5 × 29,6 и 18,6 × 22,8. Ленинград, частное собрание.

Сорок два эскиза костюмов. Б., акв., 16,5 × 14,3 и 21 × 14. Справа внизу: *А. Г.* ЛГТБ.

Двенадцать эскизов бутафории. Б., акв., тушь, перо, бронза, 31 × 36. ЛГТБ.

Портрет Д. С. Стеллецкого. Х., темп., ок. 200 × 100. Мальме (Швеция), Художественный музей.

---

* Декорации были написаны по старым эскизам, выполненным для парижской постановки. Новые эскизы — «Площадь в Кремле», «В корчме», «У Марины».

Испанка на балконе. Х., темп., 141,5 × 88,5. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.
Флоксы. Б./карт., темп., 107 × 85,2. Справа внизу: *1911. А. Головин.* ГТГ.

1912 г.

«Заложники жизни», пьеса в 4 д. Ф. Сологуба. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 6 ноября 1912 г. Эскизы декораций и костюмов. Местонахождение неизвестно.

Четыре эскиза гримов. Б./карт., тушь, перо, 31 × 35. ЛГТБ.

Десять эскизов бутафории и мебели. Б., акв., тушь, перо. 36,2 × 31. Слева внизу: *А. Г.* ЛГТМ.

Портрет М. Э. Маковской. Х., темп., 194 × 97. Подпись: *А. Головин.* ГРМ.
Портрет В. П. Далматова. Х., темп., 185 × 94. Слева внизу: *А. Головин.* Справа внизу: *«Сеансы прерваны кончиной В. П. Далматова. 1912».* ЛГТМ.
Автопортрет. Б., темп., 88,6 × 68,9. Подпись: *А. Головин. 1912.* ГТГ.
Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова. Х., темп., 211,5 × 139,5. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.
Этюд к портрету Ф. И. Шаляпина. Карт., темп., 51 × 40. Москва, частное собрание.
Портрет А. Я. Садовской. Местонахождение неизвестно. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».
Аппиева дорога в Риме. Декоративное панно. Х., темп. До Великой Отечественной войны находилось в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Ок. 1912 г.

Натюрморт. Цветы и фарфор. Карт., темп., 88,2 × 71,2. Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград.
Натюрморт. Цветы. Карт., темп., 102 × 76. Справа внизу: *А. Головин.* Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград.
Праздник в Испании. Фан., темп., 66 × 93. ГРМ.

1913 г.

«Электра», опера в 1 д., муз. Р. Штрауса. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Мариинский театр. 18 февраля 1913 г.

Эскизы декораций, костюмов и бутафории. Местонахождение неизвестно.

Портрет М. И. Терещенко. Местонахождение неизвестно. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».
На островах. Декоративный пейзаж. Внизу слева: *А. Головин.* Костромская областная картинная галерея.

1914 г.

Эскиз портального занавеса к столетнему юбилею концертов в пользу военных инвалидов. Мариинский театр. Карт., темп., бронза, 81,5 × 101. Слева внизу: *А. Головин.* ЛГТМ.
Завеса к спектаклю в пользу разоренной Бельгии. Мариинский театр.

Черновой эскиз. Б., акв., гуашь, 29 × 35. Ленинград, частное собрание.

Портрет К. А. Варламова. Х., темп., 160 × 167. Внизу слева: *А. Головин.* Стокгольм, Национальный музей.

Портрет А. И. Сувчинской. Мальме (Швеция), Художественный музей.
Портрет А. Н. Скрябина. Москва, частное собрание.
Портрет В. И. Чеккато. Местонахождение неизвестно. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

1915 г.

«Два брата», драма в 5 д. М. Ю. Лермонтова. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Спектакль Литературного фонда в Мариинском театре 10 января 1915 г.*

Эскиз декорации «Гостиная». Карт., темп., 70 × 100. Слева внизу: *А. Головин.* ЛГТМ.

Местонахождение остальных эскизов декораций неизвестно.

Три эскиза костюмов. Б., тушь, перо, 35,5 × 22. ЛГТБ.

Эскиз грима Юрия. Б./карт., акв., тушь, перо, 29 × 35. ЛГТМ.

«Стойкий принц», драма в 3 д. Кальдерона. Режиссер В. Э. Мейерхольд, Александринский театр, 23 апреля 1915 г.

Два эскиза занавеса. Б./карт., акв., 29 × 34,7. Подпись: *А. Г.* ГЦТМ.

Девять эскизов элементов декораций и бутафории. Б., акв., тушь, перо. 29 × 34. Ленинград, частное собрание.

Семь эскизов костюмов. Б., акв., тушь, перо, 34 × 29. Справа внизу: *А. Г.* Ленинград, частное собрание.

Эскиз костюма мамелюка. Б., акв., тушь, перо, 28,2 × 20,9. ЛГТМ.

Четыре эскиза гримов. Б., акв., тушь, перо, 29 × 34. ЛГТБ.

Портрет Н. Г. Высоцкой. Х., темп., паст., уг., 195,7 × 106. Владивосток, Художественный музей.

Портрет П. П. Сувчинского. Х., темп., 66,5 × 58,5. Алупка, Крымский государственный музей изобразительных искусств.

Натюрморт. Фарфор и цветы. Дер., темп., 86 × 73. Слева внизу: *А. Головин.* ГТГ.

Осень в Царском Селе. Москва, частное собрание.

Рамка обложки и заставка для журнала «Музыкальный современник». Тушь, перо. Местонахождение эскизов неизвестно.

Эскиз обложки журнала «Любовь к трем апельсинам». Б., акв., тушь, перо, 31,5 × 26. Ленинград, частное собрание.

1916 г.

«Гроза», драма в 5 д. А. Н. Островского. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 9 января 1916 г.

Эскизы декораций:

1-е и 5-е д. (Берег Волги). Карт., темп., 71 × 100. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

2-е д. (В доме Кабановых). Карт., темп., 71 × 99,5. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

3-е д., 1-я карт. (У ворот дома Кабановых). Карт., темп., 71 × 100. ГЦТМ.

3-е д., 1-я карт. Вариант. Карт., темп., 50 × 69. Слева внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

3-е д., 2-я карт. (Овраг). Карт., темп., 70,5 × 99,5. ГЦТМ.

4-е д. (Развалины церкви). Карт., темп., 80 × 97. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

4-е д. Вариант. Карт., акв., гуашь, 71,8 × 79,7. Подпись: *А. Головин.* ГЦТМ.

* Вошел в репертуар Александринского театра.

Эскиз декорации. Б., темп., 48 × 69. Внизу слева: *А. Головин.* Краснодарский художественный музей им. А. В. Луначарского.

Двадцать шесть эскизов костюмов. Б./карт., гуашь, акв., 34 × 29. Справа внизу: *А. Г.* ГЦТМ.

Два эскиза гримов:

Борис Григорьевич. Б., акв., тушь, перо, 35 × 29,6. ЛГТМ.

Кудряш. Б., гуашь, 32,5 × 24,8. Ленинград, частное собрание.

«Арагонская хота», балет в 1 д. на музыку М. И. Глинки. Балетмейстер М. М. Фокин, режиссер В. Э. Мейерхольд. Мариинский театр, 29 января 1916 г.

Эскиз декорации. Карт., темп., 71 × 84,2. ГРМ.

Двадцать три эскиза костюмов. Б./карт., акв., бел., тушь, перо. 37 × 29. Справа внизу: *А. Г.* ЛГТМ.

Эскиз костюма. Б., темп., 69 × 82. Подпись: *А. Головин.* ГРМ.

Портрет М. Э. Трояновой. Х., темп., гуашь, 212 × 119. Слева внизу: *А. Головин.* Минск, Художественный музей БССР.

Портрет Е. П. Носовой. Местонахождение неизвестно. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Девочка и фарфор (Фрося). Х., темп., 146 × 97,2. ГТГ.

Натюрморт. Х., темп., 84 × 71. Ереван, Государственная картинная галерея Армении.

Портрет А. Я. Головиной. Б., акв., 25 × 30. Местонахождение неизвестно. Каталог выставки, 1940.

1916—1917 гг.

Фантазия на испанскую тему М. Равеля. Фан., темп., 61 × 82,5. ГТГ.

Испанский контрабандист. Б., акв., тушь, перо, 33 × 29. Ленинград, частное собрание.

Испанская контрабандистка. Б., акв., тушь, перо, 33 × 29. Москва, частное собрание.

1917 г.

«Каменный гость», опера в 4 карт. А. С. Даргомыжского. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Мариинский театр, 27 января 1917 г.

Эскизы декораций:

1-я карт. (У стен Мадрида). Б., темп., 80,5 × 114,5. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

2-я карт. (Ужин у Лауры). Фан., темп., 76 × 111. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

3-я карт. (Могила Командора). Б., темп., бронза, сер., 79 × 115. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

4-я карт. (У Доны Анны). Фан., темп., бронза, 77,5 × 112,5. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

Пятнадцать эскизов костюмов. Б., акв., гуашь, бел., тушь, перо, 39,5 × 29. Внизу справа: *А. Г.* ГРМ.

Эскиз костюма Дон Гуана. Б./карт., акв., гуашь, бел., бронза, тушь, перо, 39,8 × 28,9. Москва, частное собрание.

«Маскарад», драма в 4 д. и 10 карт. М. Ю. Лермонтова, муз. А. К. Глазунова. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 25 февраля 1917 г.

Эскизы занавесов:

Занавес главный (с картами). Карт., гуашь, сер., тушь, тростник, 97,5 × 97,5. ГЦТМ.

Занавес 2-й карт. (маскарадный). Карт., кл. кр., темп., гуашь, сер., тушь, тростник, 79,5 × 97. Внизу посредине: *А. Головин.* ГЦТМ.

Занавес 8-й карт. (бальный). Карт., кл., кр., гуашь, бел., зол., сер., 82 × 98,5. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

Эскизы декораций:

1-я карт. (Сцена с игроками). Карт., кл. кр., гуашь, сер., 71 × 100. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

2-я карт. (Маскарадный зал). Карт., кл. кр., гуашь, бел., зол., сер., 71 × 101. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

3-я карт. (Возвращение с маскарада). Карт., кл. кр., гуашь, сер., 70,5 × 100. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

4-я карт. (У баронессы Штраль). Карт., кл., кр., гуашь, сер., бел., 70 × 100. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

5-я карт. (Кабинет Арбенина). Карт., кл. кр., сер., зол., 70,5 × 100. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

6-я карт. (У Звездича). Карт., кл. кр., 70,7 × 100. ГЦТМ.

7-я карт. («Страшная игральная» — Комната у N. Сцена с игроками). Карт., кл. кр., гуашь, зол., клей, 70,5 × 100. ГЦТМ.

8-я карт. (Сцена бала). Карт., кл. кр., гуашь, зол., сер., 71,2 × 102,2. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

9-я карт. (Спальня Нины). Карт., кл. кр., гуашь, сер.. 70 × 100. Слева внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

10-я карт. (Траурный зал). Карт., кл. кр., гуашь, тушь, тростник, 70,5 × 100. ГЦТМ.

Эскизы костюмов:

Сто семьдесят восемь эскизов костюмов. Б./карт., акв., гуашь, бел., тушь, перо, 35 × 29. Справа внизу подпись: *А. Г.* ГЦТМ.

Десять эскизов костюмов. ЛГТМ.

Два эскиза костюмов. Ленинград, частное собрание.

Эскиз костюма. Москва, частное собрание.

Тридцать четыре эскиза головных уборов и причесок. Б., акв., тушь, перо, 36 × 25. ЛГТБ.

Сто семьдесят пять эскизов бутафории и деталей декораций. Б., акв., тушь, перо, 30 × 40. ГЦТМ. *

Занавес для Мариинского театра к торжественному вечеру 19 марта 1917 г. «по случаю освобождения России от гнета империализма». Местонахождение эскиза неизвестно. Упоминается в дневнике В. А. Теляковского. ГЦТМ, т. 50, л. 13960.

Болотная заросль. Х., темп., 193 × 123. ГТГ.

«Петр Хлебник», пьеса в 5 карт. Л. Н. Толстого. Режиссер В. Э. Мейерхольд. Александринский театр, 8 апреля 1918 г.

Черновой эскиз декорации 2-й карт. Б., акв., гуашь, 25,3 × 32. Справа внизу: *А. Г.* ЛГТМ.

Черновой эскиз декорации 5-й карт. Б., акв., гуашь, 25,3 × 32. Справа внизу: *А. Г.* ЛГТМ.

Местонахождение остальных эскизов декораций неизвестно.

Эскиз костюма. Б., акв., тушь, перо, бронза, 33,4 × 22,2. Справа внизу: *А. Г.* ЛГТМ.

---

* Подробный список законченных и черновых эскизов к «Маскараду» см. в книге: «Маскарад» М. Ю. Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина». Составители М. Д. Беляев, Е. М. Берман и Т. Э. Груберт. Изд-во ВТО, М. — Л., 1941.

Два эскиза мужских костюмов. Б., акв., бел., 34 × 25,5. Справа внизу: *А. Г.* Ленинград, частное собрание.

Эскиз двух женских костюмов. Б., акв., бел., 34 × 25,5. Справа внизу: *А. Г.* Ленинград, частное собрание.

Эскиз мужского костюма. Б., акв., бел., 35,5 × 22. Справа внизу: *А. Г.* Ленинград, частное собрание.

Четыре эскиза костюмов. Б., акв., бел., 34 × 22. ГЦТМ.

Эскиз декорации к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (сцена «Под Кромами») для Мариинского театра (не осуществлен). Карт., м., 70,5 × 100. ГЦТМ.

Эскиз грима Бориса Годунова для певца П. Я. Курзнера. Б., акв., тушь, перо, 29,5 × 38. Справа внизу: *А. Г.* Ленинград, частное собрание.

Портрет В. Э. Мейерхольда. Дер., темп., 80 × 67. Справа внизу: *А. Головин.* ЛГТМ.

1919 г.

«Королева мая», пастораль Х. Глюка. Режиссер В. Эренберг. Мариинский театр, 30 января 1919 г.

Эскиз декорации (Сад). Карт., гуашь, 71 × 103. Слева внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Эскиз декорации (Апофеоз). Карт., гуашь, 71 × 103. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Двадцать шесть эскизов костюмов. Б., акв., тушь, перо, бел., 33 × 24. Справа внизу: *А. Г.* Ленинград, частное собрание.

Шесть эскизов костюмов. Б., акв., тушь, перо, бел., 33 × 24. Справа внизу: *А. Г.* ГЦТМ.

«Соловей», оп. в 3 д., муз. И. Ф. Стравинского. Режиссер В. Э. Мейерхольд (заканчивал постановку П. Я. Курзнер). Мариинский театр, 30 мая 1919 г.

Эскизы декораций. Местонахождение неизвестно.

Девятнадцать эскизов костюмов. Б., акв., тушь, перо, 33,5 × 21,5 (в том числе несколько копий и дублетов). ЛГТМ.

Эскиз бутафории (Шкатулка). Б., акв., 34 × 25,5. Ленинград, частное собрание.

Автопортрет. Б., карт., темп., 44 × 41. Ленинград, частное собрание.

Портрет Е. П. Чудовской. Х., темп., 95,5 × 95,5. Справа внизу: *А. Головин.* Минск, Художественный музей БССР.

Портрет Э. А. Купера. Фан., темп., 87,5 × 70. ГРМ.

Портрет Ф. Э. Криммера. Фан., темп., 60 × 70. Ленинград, частное собрание.

Эскиз костюма Джульетты для Р. Г. Горской. Б., акв., тушь, перо. Ленинград, частное собрание.

Эскиз костюма Лакме для Р. Г. Горской. Б., акв., тушь, перо. Ленинград, частное собрание.

Эскиз обложки для сборников «Записки мечтателей». Изд-во «Алконост», Пг., 1919—1920. Б., акв., тушь, перо. Государственный Эрмитаж.

Эскиз обложки пьесы А. А. Блока «Песня судьбы». Местонахождение неизвестно.

1919—1920 гг.

Портрет Н. М. Калининой. Х., темп., 209 × 116. ГРМ.

Портрет молодого человека. Х., темп., 99 × 82. ГРМ.

Лесной пейзаж с озером. Х., темп., 116 × 125,5. ГРМ.

1920 г.

Портрет Л. Я. Рыбаковой. Карт., темп., 81 × 78. Ленинград, частное собрание.

Портрет Оли Рыбаковой. Карт., темп., паст., 51 × 41. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Портрет Е. Э. Котоминой. Фан., темп., паст., 87 × 67. Подпись: *А. Головин.* Москва, частное собрание.

Портрет Левитан. Местонахождение неизвестно. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Портрет Кана. Карт., темп., 198 × 108. Ереван, Государственная картинная галерея Армении.

Портрет Н. Е. Добычиной. Х., темп., 96,5 × 98,2. ГРМ.

Портрет П. А. Беркман. Карт., темп., овал, 93 × 73. Сумы, Лебедянский художественный музей.

Портрет С. Е. Алянской. Б., темп., 80 × 67. Ленинград, частное собрание.

Эскиз обложки программы концерта Государственной Филармонии к стопятидесятилетию со дня рождения Л. Бетховена. Б., тушь, перо, 23 × 18. ГРМ.

1921 г.

«Жар-птица», балет в 2 карт., муз. И. Ф. Стравинского. Балетмейстер Ф. В. Лопухов. ГАТОБ, 2 октября 1921 г.

Эскизы декораций:

1-я карт. (Душное Кащеево царство). Фан., темп., гуашь, 62,5 × 82,4. Ленинград, частное собрание.

2-я карт. (Зеленый шум). Фан., темп., гуашь, 62 × 86,2. Ленинград, частное собрание.

Кулисы. Б., акв,. гуашь, белила, 30 × 40. Справа внизу: *А. Г.* ГРМ.

Задняя завеса. Б./карт., акв., гуашь, 30,8 × 37. ГРМ.

Лесная прорезная арка и задняя завеса. Б., акв., тушь, перо, 30 × 39. ЛГТМ.

Эскиз портала. Б., акв., 30 × 40. Местонахождение неизвестно. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Эскизы костюмов:

Иван-царевич. Москва, частное собрание.

Кащей. Б., акв., бронза, сер., 35,5 × 22,5. ЛГТМ.

Конь златоглавый, эскиз бутафории. Б., акв., тушь, перо, 22 × 27. Справа внизу: *А. Г.* Ленинград, частное собрание.

Портрет И. П. Ефимова. Х., темп., 197 × 111. ГРМ.

Портрет Н. М. Бутрина. Местонахождение неизвестно. Находился в собрании Н. М. Бутрина. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Испанский танец (Арагонская хота). Фан., темп., гуашь, 44 × 63. Ленинград, частное собрание.

Эскизы обложки, заставки и двух концовок для печатной программы балета «Жар-птица». ГАТОБ. Б., акв., тушь, перо. Государственный Эрмитаж.

Эскизы обложки, рамки, титульного листа и заставки к печатной программе концерта Государственной Филармонии в память шестисотлетия со дня рождения Данте. Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.

Эскиз обложки печатной программы Государственной Филармонии для цикла концертов из произведений А. Н. Скрябина. Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.

Эскиз обложки книги стихов М. А. Кузмина «Эхо». Изд-во «Картонный домик», Пг., 1921. Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.
Эскиз обложки книги стихов В. Рождественского «Лето». Изд-во «Картонный домик», Пг., 1921. Местонахождение неизвестно.
Эскиз обложки печатной программы оперного спектакля «Борис Годунов». ГАТОБ. Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.
Эскиз книжного знака И. И. Бернштейна. Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.
Эскиз марки издательства «Картонный домик», Пг, 1921. Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.
Эскизы обложки и рамки титульного листа для печатной программы концерта Государственной Филармонии «Манфред» Шумана — Байрона. Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.

1922 г.

«Сольвейг», балет в 3 д., на муз. Э. Грига. Балетмейстер П. Н. Петров. ГАТОБ, 24 сентября 1922 г.

Эскизы декораций:

1-е д. (В горах). Б./фан., акв., темп., 72 × 102. Справа внизу: *А. Головин.* ГЦТМ.

2-е д. (Свадьба). Б./фан., акв., темп., 71,5 × 101,5. Слева внизу: *А Головин.* Музей ГАТОБ.

3-е д. (В горах зимою). Б./фан., акв., темп., 72 × 103. ГЦТМ.

Пять эскизов костюмов. Б., акв., гуашь, тушь, перо, 33 × 24. Справа внизу: *А. Г.* ЛГТМ.

Восемь эскизов костюмов. Б., акв., гуашь, тушь, перо, 33 × 24. ГЦТМ.

Портрет И. И. Рыбакова. Карт., темп., 83 × 73. Слева внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.
Портрет М. Ф. Слиозберг. Х., темп., 106,5 × 106,5. ГРМ.
Портрет Гордова. Карт., темп., 77 × 88,5. Слева посредине: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.
Портрет П. С. Радецкого. Местонахождение этой и последующей работы неизвестно. Упоминаются в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».
Портрет Л. В. Бородиной (Радецкой).
Портрет И. В. Экскузовича. Х., темп., 89 × 98,5. Подпись: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.
Хота в венте (танец в таверне). Карт., темп., 52 × 42. Ленинград, частное собрание.
Танец плащей в Аранхуэсе. Местонахождение неизвестно. Упоминается в каталоге выставки «Мира искусства», 1924.
Эскизы суперобложки, обложки и восьми иллюстраций к рассказу Э.-Т.-А. Гофмана «Двойники» (изд-во «Петрополис», Пг., 1922). Б., тушь, перо. Местонахождение неизвестно.
Восемь иллюстраций к трагедии Леконта де Лилля «Эриннии» (изд-во «Петрополис», Пг., 1922). Б., тушь, перо. ЛГТМ.

Три рисунка декораций. 14,8 × 21,2. Справа внизу: *А. Г.*

Пять рисунков персонажей. 21,2 × 14,8. Справа внизу: *А. Г.*

Эскизы обложки и трех сюжетных заставок для журнала «Еженедельник государственных петроградских академических театров». 1922. Б., тушь, перо.

Эскиз заставки «Балет». Москва, частное собрание. Местонахождение остальных эскизов неизвестно.

Эскизы обложки и нескольких рисунков для юбилейного номера журнала «Еженедельник государственных петроградских академических театров», посвященного пятилетию Октябрьской революции (№ 8 за 1922 год). Местонахождение неизвестно.

1923 г.

«Тангейзер», опера в 4 д., муз. Р. Вагнера. Постановка не осуществлена.

Два черновых эскиза декораций. Б., акв., гуашь, 22,5 × 27. Ленинград, частное собрание.

Портрет Л. Я. Рыбаковой с дочерью. Х., темп., 166 × 113. Ленинград, частное собрание.

Портрет Ю. М. Юрьева. Фан., темп., паст., 88 × 66. ГЦТМ.

Портрет Э. Ф. Голлербаха. Карт., темп., 68 × 84. Местонахождение неизвестно. Упоминается в каталоге «Мира искусства», 1924.

Портрет Е. А. Кольцовой. Местонахождение неизвестно. Упоминается в списке произведений в книге А. Я. Головина «Встречи и впечатления».

Эскизы обложки и семи иллюстраций к роману Б. Келлермана «9-е ноября» (изд-во «Красная новь», Пг., 1923). Тушь, перо, акв., 19 × 12,5. Подпись: *А. Г.* ГРМ.

Эскизы обложки и четырех иллюстраций к рассказу Э. Францоза «Мститель» (Госиздат. Пг., 1923). Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.

Эскиз обложки книги В. М. Дорошевича «Старая театральная Москва» (изд-во «Петроград», Пг.). Тушь, перо, акв. Местонахождение неизвестно.

Эскиз обложки печатной программы к юбилейному спектаклю Л. В. Собинова «Лоэнгрин», ГАТОБ. Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.

Эскизы обложки и пяти иллюстраций к книге рассказов для детей И. Соколова-Микитова «Лесовое» (Госиздат, Пг., 1923). Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.

Эскизы обложки и девяти иллюстраций к роману Кнута Гамсуна «Соки земли» (изд-во «Красная новь», Пг., 1923). Тушь, перо, акв., 20,5 × 14. ГРМ.

Эскизы обложки и иллюстраций к книге для детей В. П. Абрамовой (Калицкий) «Беглецы» (Госиздат, Пг., 1923). Тушь, перо. Местонахождение неизвестно.

1924 г.

«Севильский цирюльник», комическая опера в 3 д., муз. Д. Россини. Режиссер Н. В. Смолич. ГАТОБ, 23 февраля 1924 г. *

Пять эскизов декораций. Москва, частное собрание.

Эскиз декорации 1-го д. (Улица перед домом доктора Бартоло). Карт., темп., сер., 70 × 82,5. Справа внизу: *А. Головин.* Музей ГАТОБ.

Эскиз декорации 1-го д., черновой набросок. Б., кар., 21,5 × 27,3. ГЦТМ.

Эскиз костюма. Б., гуашь, тушь, перо, 28 × 23. ЛГТБ.

Эскиз костюма. Ленинград, частное собрание.

Местонахождение остальных эскизов костюмов неизвестно.

Три черновых эскиза-варианта к антрактовому подъемному занавесу «Прогулка». Б., акв., гуашь, 29 × 38; 13 × 11; 29 × 38. Ленинград, частное собрание.

Автопортрет. Х., темп., 81 × 73. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

---

* Позднее спектакль перенесен в Малегот, где сохраняется в репертуаре и поныне.

Портрет С. Я. Гальперн. Х., темп., 77 × 63. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.
Портрет М. А. Сергеева. Фан., темп., 78 × 64. Слева внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.
Цветы. Б., гуашь, 37,2 × 28,6. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

1925 г.

«Царь Эдип», трагедия Софокла. Режиссер К. П. Хохлов. Гатедр, 21 апреля 1925 г.
Эскиз декорации. Фан., гуашь, паст., 75 × 90. Москва, частное собрание.
Эскиз декорации. Вариант. Фан., темп., 68 × 81. Подпись: *А. Головин.* Москва, частное собрание.
Эскиз декорации. Вариант. Б., темп., гуашь, 30 × 38. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.
Эскиз костюма Эдипа. Б., акв. тушь, сер., 40 × 31. Внизу справа: *А. Г.* ЛГТМ.
Местонахождение остальных эскизов костюмов неизвестно.
Два занавеса для Одесского оперного театра.*
Эскиз основного занавеса. Фан., гуашь, тушь, перо, 80 × 67. Киев, Государственный музей театрального искусства.
Эскиз второго занавеса. Б., акв., гуашь, зол., 80 × 67. Киев, Государственный музей театрального искусства.
Набросок обоих занавесов. Б., акв., кар., 19 × 27. Ленинград, частное собрание.
«Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского.
Эскизы декораций для Одесского оперного театра. Спектакль не был осуществлен.
1-я карт. (Сад перед домом Лариных). Фан., темп., 70 × 98,6. ГЦТМ.
5-я карт. (Сцена дуэли). Б./фан., темп., 69 × 98,5. ГРМ.
Два эксиза занавесов. Фан., темп. ГЦТМ.
«Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского.
Эскиз декорации для ГАТОБ. Спектакль не был осуществлен.
1-я карт. (Сад перед домом Лариных). Фан., темп., 65,7 × 85,8. Ленинград, частное собрание.
Пять эскизов костюмов Татьяны. Б., акв., тушь, перо, бел., 39,6 × 28,5. Справа внизу: *А.Г.* ГРМ.
«Травиата», опера Д. Верди. Эскизы костюмов для Одесского оперного театра. Спектакль не был осуществлен.
Двадцать восемь эскизов костюмов. Б., тушь, перо, 33 × 24. ГЦТМ.
«Сказка о царе Салтане», опера Н. А. Римского-Корсакова. Эскизы костюмов для Одесского оперного театра. Спектакль не был осуществлен.
Два эскиза женских костюмов. Б., акв., тушь, перо, 33 × 25. Справа внизу: *А. Г.* Киев, Государственный музей театрального искусства.
Два эскиза мужских костюмов. Б., акв., тушь, перо, 33 × 24,4. Ленинград, частное собрание.
Эскиз мужского костюма. Б., акв., тушь, перо, 33 × 24. ЛГТМ.
Эскиз обложки журнала «Красная панорама», 1926, № 41 («Осень в Детском Селе»). Местонахождение неизвестно.

---

* Сохранились поныне в Одесском оперном театре.

1926 г.

«Орфей», мимодрама на музыку Роже-Дюкаса. Париж, спектакли Иды Рубинштейн в Парижском театре Оперы, июнь, 1926.

Эскиз декорации. Местонахождение неизвестно.

Первоначальные наброски декорации. Б., акв. Подпись: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

1927 г.

«Безумный день, или Женитьба Фигаро», комедия в 5 д. Бомарше. Режиссеры К. С. Станиславский, Е. С. Телешова, Б. И. Ворошилов. МХАТ, 28 апреля 1927 г.

Эскизы декораций:

1-е д. (Галерея). Фан., темп., 74 × 87,5. Музей МХАТ.

2-е д., 1-я карт. (Комната графа). Фан., темп., 66 × 81,6. Справа внизу: *А. Головин.* Музей МХАТ.

2-е д., 2-я карт. (Балкон). Фан., темп., 72 × 86. Музей МХАТ.

3-е д., 2-я карт. (Суд). Фан., темп., бронза, 67 × 86. Справа внизу: *А. Головин.* Музей МХАТ.

4-е д. (Свадьба). Вариант. Фан., темп. Музей МХАТ.

4-е д. Вариант. Фан., темп. Музей МХАТ.

5-е д., 1-я карт. (Комната Марселины). Фан., темп., 66 × 79. Справа внизу: *А. Головин.* Музей МХАТ.

5-е д., 2-я карт. (Сад). Фан., темп., бронза, 67 × 80. Музей МХАТ.

Пятьдесят девять эскизов костюмов. Б., акв., гуашь, тушь, перо, белила, 35,5 × 25. Справа внизу: *А. Г.* Музей МХАТ.

Три черновых наброска декораций. Б., кар., 21,5 × 34,8. Музей МХАТ.

Два черновых наброска декораций. Б., кар., 19 × 23. Ленинград, частное собрание.

Пятнадцать черновых набросков костюмов. Б., цв. кар., 20 × 13. Ленинград, частное собрание.

Автопортрет. Х., темп., 69 × 69,5. Справа внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Эскиз обложки «Театрального номера» журнала «Красная панорама», 1927, № 17 (22 апреля). Б./карт., тушь, перо, акв., 33 × 24. Слева внизу: *А. Г.* ЛГТМ.

1927—1930 гг.

«Отелло», трагедия в 4 д. В. Шекспира. План постановки К. С. Станиславского, режиссер И. Я. Судаков. МХАТ, 14 марта 1930 г.

Эскизы декораций и костюмов (в музее МХАТ):

Портал. Фан., темп., 69,3 × 98. Справа внизу: *А. Головин.*

1-е д. (Венеция. Дом Брабанцио). Фан., темп., 69,7 × 98. Справа внизу: *А. Головин.*

1-е д. (Венеция. Дом Отелло). Фан., темп., 69,7 × 98.

1-е д. (Венеция. Сенат). Фан., темп., 70 × 98.

2-е д. (Кипр. Стена). Фан., темп., 70 × 99. Справа внизу: *А. Головин.*

2-е д. (Кордегардия). Фан., темп., 70,2 × 83.

2-е д. Вариант. Фан., темп., 70,2 × 83.

3-е д. (Бассейн). Фан., темп., 81,3 × 66,8. Справа внизу: *А. Головин.*

3-е д. (Кабинет Отелло). Фан., темп., 69 × 99. Справа внизу: *А. Головин.*

3-е д. (Башня). Фан., темп., 66 × 85. Справа внизу: *А. Головин.*

4-е д. (Лестница). Фан., темп., 66 × 79,5. Справа внизу: *А. Головин.*

4-е д. (Спальня Дездемоны). Фан., темп., 69 × 101,5. Справа внизу: *А. Головин.*

Пятьдесят восемь эскизов костюмов. Б., акв., гуашь, тушь, перо, белила, 38 × 29. Справа внизу: *А. Г.*

Тридцать один эскиз бутафории. Б., акв., гуашь, тушь, перо, 35 × 30.

1920-е гг.

Осенний пейзаж. Х., темп., 121 × 115. ГРМ.

Осень. Х., темп., 136 × 136. Слева внизу: *А. Головин.* ГРМ.

Детскосельский пейзаж. Х., темп., 147 × 90. Справа внизу: *А. Головин.* ГРМ.

Пейзаж. Х., темп., 107 × 107. ГТГ.

Пейзаж (Нескучное под Москвой). Фан., темп., 102 × 73. Москва, частное собрание.

Нескучный сад. Х., темп., 106 × 106. Ленинград, частное собрание.

Испанская рапсодия. Б., темп., 43 × 56. Ленинград, частное собрание.

Испанская таверна, Б., темп., 65 × 94. Ленинград, частное собрание.

Испанцы (Две головы). 46 × 67. Москва, частное собрание.

Испанская крестьянка. Х., темп., 146 × 108. ГРМ.

Пейзаж (В парке). Х., темп., 83,5 × 70. Слева внизу: *А. Головин.* Минск, Художественный музей БССР.

Ограда сада. Б., темп., 99 × 92. Слева внизу: *А. Головин.* Одесская государственная картинная галерея.

Заброшенная усадьба. Карт., темп., 96 × 97. Алма-Ата, Казахская Государственная художественная галерея им. Т. Г. Шевченко.

Каштаны в цвету. Карт., гуашь, 84 × 47. Воронежский областной музей изобразительных искусств.

Розы и фарфор. Карт., гуашь, 95 × 79,5. Саратов, Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева.

Кувшинки. Карт., темп., 53 × 38. Слева внизу: *А. Головин.* Ленинград, частное собрание.

Недатированные произведения

Женский портрет. Б., паст., 74 × 53. Сталинабад, Государственный музей изобразительных искусств Таджикской ССР им. Бехзада.

Женский портрет. Б., темп., 49 × 31. Ленинград, частное собрание.

Женский портрет. Б., сангина, паст., 101,5 × 72. Справа внизу: *А. Головин.* Калинин, областная картинная галерея.

Женский портрет. Москва, частное собрание.

Женский портрет. Б., паст., 35 × 40. Кишинев, Государственный художественный музей.

Дети на балконе. Х., м., 64 × 44. Ереван, Государственная картинная галерея Армении.

Эскиз декорации. Б./карт., темп., 60 × 97. Справа внизу: *А. Головин.* Астрахань, Картинная галерея им. Б. М. Кустодиева.

Пруд в чаще. Карт., гуашь., уг., 69,5 × 84. Слева внизу: *А. Головин.* Саратов, Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева.

Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

Статьи и воспоминания А. Я. Головина

«Мейерхольд — режиссер исключительный». «Еженедельник петроградских государственных академических театров». 1923, № 33—34.

Воспоминания о В. А. Серове. Сб. «Серов». Изд. Всероссийского Комитета помощи инвалидам войны при ВЦИК, Пг., 1924.

«Как я ставил «Маскарад». «Красная панорама», 1926, № 7.

«Юрьев и «Дон-Жуан». Сб. «Ю. М. Юрьев. 1892—1927». Изд-во «Прибой», Л., 1927.

«Роль художника в театре». Сб. «Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917—1927». Изд. Академии художеств, Л., 1927.

«Из воспоминаний о В. И. Сурикове». «Вестник знания», 1927, № 1.

«К. А. Коровин». «Вестник знания», 1928, № 15.

«О начале работы в театре». «Огонек», 1930, № 13.

«Из воспоминаний». «Рабочий и театр», 1930, № 23.

«Из воспоминаний». «Рабочий и театр», 1937, № 10.

«Встречи и впечатления. Воспоминания художника». Редакция и комментарии Э. Ф. Голлербаха. «Искусство», Л.—М., 1940.

Статьи и книги о творчестве А. Я. Головина

А. Н. Бенуа. «Волшебное зеркало». «Мир искусства», 1904, № 1.

Н. Шебуев. О «Кармен» в Мариинском театре и выставленных в Новом обществе художников эскизах к этому спектаклю. «Обозрение театров», 1908, № 356.

Н. Шебуев. Рецензия о «Кармен». «Обозрение театров», 1908, № 357.

А. Н. Бенуа. О «Кармен» в Мариинском театре. «Слово», 1908, № 412.

Хроника. — В императорских театрах. А. Я. Головин. «Обозрение театров», 1908, № 460—461.

Лев К. У А. Я. Головина. «Обозрение театров», 1909, № 916.

А. Ростиславов. Художник в театре. «Золотое руно», 1909, № 7.

А. Н. Бенуа. Балет в Александринке [о постановке «Дон-Жуана»]. «Речь», 1910, № 321.

М. Волошин. Художественные итоги зимы. «Русская мысль», 1911, № 6.

А. Н. Бенуа. «Постановка «Орфея». «Речь», 1911, № 364.

«Орфей». Художественная летопись «Аполлона», 1912, № 1.

С. К. Маковский. А. Я. Головин. «Аполлон», 1913, № 4.

А. Левинсон. Русские художники-декораторы. «Столица и усадьба», 1916, № 57.

В. Соловьев. Головин как театральный мастер. «Аполлон», 1917, № 1.

Amadeo [М. Добужинский]. Ненужная красота [об оформлении «Маскарада»]. «Речь», 1917, № 67.

В. Соловьев. «Маскарад» в Александринском театре». «Аполлон», 1917, № 2—3.

А. Мовшенсон. Эскиз и декорация. А. Я. Головин. «Жизнь искусства», 1920, № 524—525.

Е. К[узнецов]. К 25-летнему юбилею А. Я. Головина. «Красная газета», веч. вып., 1923, № 67.

В. Соловьев. А. Я. Головин (к 25-летию творческой деятельности). «Жизнь искусства», 1923, № 14.

Л. Пумпянский. А. Я. Головин. К 25-летию работы в театре. «Еженедельник петроградских гос. академических театров», 1923, №№ 31—32 и 37.

Вс. Яковлев. А. Я. Головин. К новой работе над постановкой оперы «Евгений Онегин». «Рабочий и театр», 1926, № 32.

Вс. Воинов. По мастерским художников. А. Я. Головин. «Красная панорама», 1926, № 25.

Е-м [С. Маковский). А. Я. Головин. «Жар-птица», Берлин, 1926, № 18.

Д. Аранович. Современная театральная декорация. «Красная панорама», 1927, № 17.

Э. Голлербах. Творчество А. Я. Головина. К 30-летию художественной деятельности. «Вестник знания», 1928, № 7.

Э. Голлербах. Головин — народный художник. «Рабочий и театр», 1928, № 35.

Э. Голлербах. А. Я. Головин. Жизнь и творчество. Л., Изд. Академии художеств, 1928.

Э. Голлербах. Памяти А. Я. Головина. «Красная газета», веч. вып., 1930, № 22.

С. Исаков. А. Я. Головин. «Рабочий и театр», 1930, № 22.

Н. Волков. Головин на театре. «Рабис», 1930, № 20.

Д. Аранович. Александр Головин — художник-декоратор. «Советский театр», 1930, № 8.

Э. Голлербах. Памяти А. Я. Головина. Сб. «Хроника Ленинградского общества библиофилов». Л., Изд. ЛОБ., 1931.

И. Я. Гремиславский. Режиссеры и художники МХТ. «Искусство», 1938, № 6.

Г. Бурова. Головин. «Искусство», 1940, № 5.

Э. Голлербах. Мастер театральной живописи (к 10-летию со дня смерти). «Искусство и жизнь», 1940, № 5.

Э. Голлербах. А. Я. Головин и его творчество. Вступительная статья к каталогу «Выставка произведений народного артиста художника А. Я. Головина» (к 10-летию со дня смерти). Л., ГРМ, 1940.

Библиофил. Труды и дни А. Я. Головина. «Театральная неделя», Л., 1940, № 9.

«Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина. Ред. Е. Е. Лансере. Составили М. Д. Беляев, Е. М. Берман и Т. Э. Груберт. Общая редакция Ю. И. Прибыльского. Изд. ВТО, М. — Л., 1941—1946.

А. Бассехес. А. Я. Головин и театр. «Театр», 1945, № 2.

М. П. Зандин. Замечательный мастер живописи. «За советское искусство» (Газета Государственного академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова), 1945, № 15.

В. Осокин. Мастер театральной живописи. «Вечерняя Москва», 1945, № 168.

Каталог выставки произведений народного артиста художника А. Я. Головина (1863—1930). Статьи: С. Герасимов. А. Я. Головин-живописец; Н. Волков. А. Я. Головин; Б. Альмединген. А. Я. Головин — художник театра. М.—Л., 1956.

Н. Волков. Творческое наследие А. Я. Головина. «Советская культура», 1956, № 105.

Б. Альмединген. Выдающийся мастер театральной живописи (о выставке работ А. Я. Головина). «Нева», 1956, № 9.

О. Давыдова. Выставка А. Я. Головина. «Театр», 1956, № 12.

Е. Костина. А. Я. Головин. «Искусство», 1956, № 8.

Б. А. Альмединген. Головин и Шаляпин. Ночь под крышей Мариинского театра. Л., «Художник РСФСР», 1958.

Д. Коган. Головин. «Искусство», М., 1960.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

* Цифры, напечатанные курсивом, указывают страницы, где имена помещены в подписях к иллюстрациям.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На суперобложке: **А. Я. Головин. Автопортрет. 1912. Фрагмент.** *ГТГ.*

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСЬМА

ВОСПОМИНАНИЯ О ГОЛОВИНЕ

ПРИЛОЖЕНИЯ

Александр Яковлевич
ГОЛОВИН

Редактор Я. М. Окунь

Художник Н. И. Васильев

Художественный редактор
М. Г. Эткинд

Технический редактор
З. М. Колесова

Корректор А. Б. Решетова

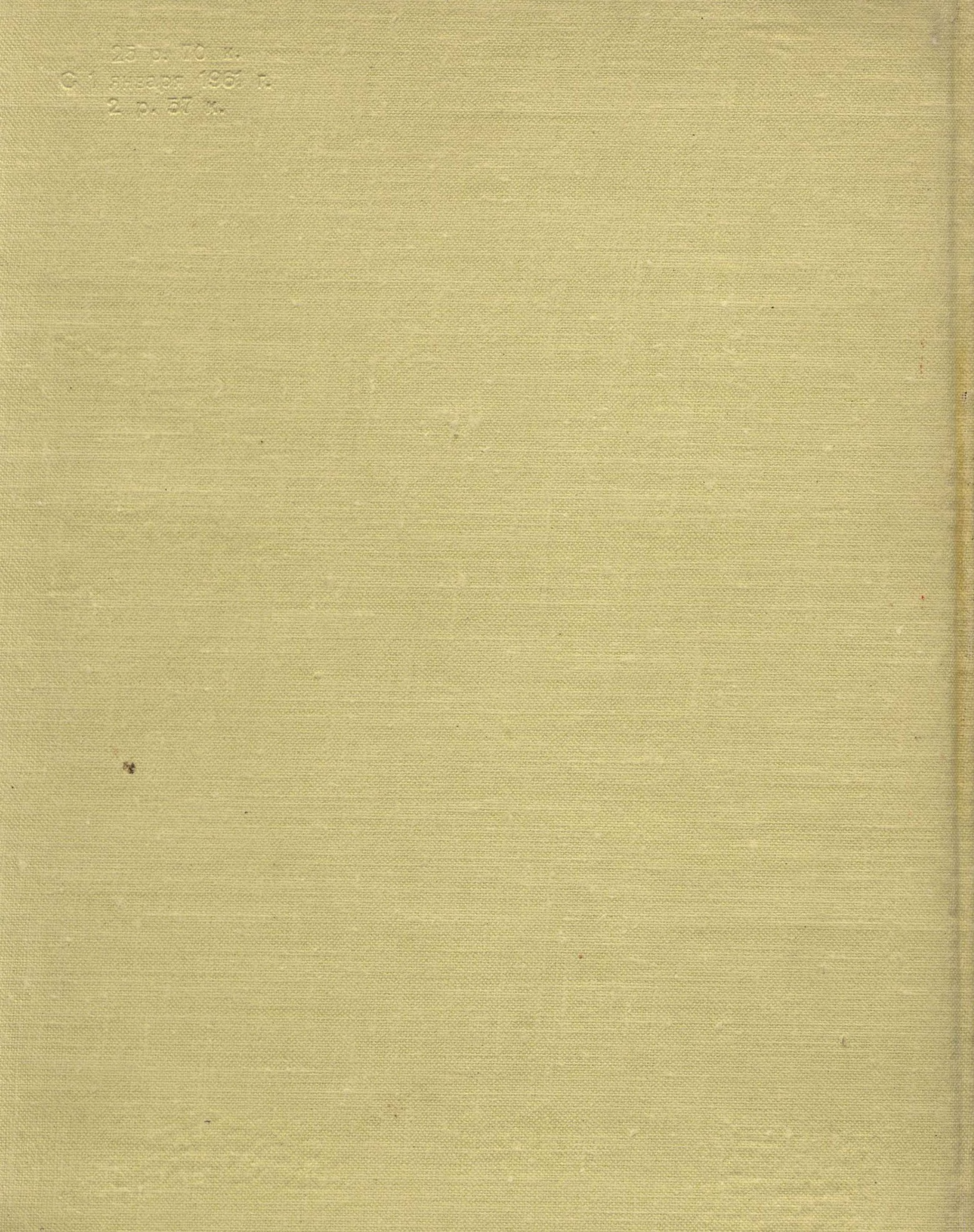
Выпускающий В. И. Титова

Подписано к печ. 6/X 1960 г. М-32319
Формат бумаги 70 × 92 1/16. Печ. л. 24,5 +
+ 10 вкл. (Усл. л. 30,1). Уч.-изд. л. 26,9
Тираж 5000. Изд. № 1146. Заказ тип. № 333.

Государственное издательство „Искусство"
Ленинград, Невский, 28

Управление полиграфической промышленности Ленсовнархоза. Типография № 3
им. Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская ул., д. 11

Цена 25 р. 70 к.
С 1 января 1961 г. цена 2 р. 57 к.


25 р. 70 к.
С 1 января 1961 г.
2 р. 57 к.